



دولاب بارت

# النقد البنيوي للحكاية

ترجمة  
انطوان أبوزيد



النقد النبوي للحكاية

رولان بارت

# النقدُ البنيويّ للحكاية

ترجمة  
انطوان أبوزيد



سوشيريس - الدار البيضاء

منشورات عويدات  
بيروت - باريس

جميع حقوق الطبع محفوظة لـ  
منشورات هويدات  
بيروت - باريس

الطبعة الأولى ١٩٨٨

## مدخل

منذ سنين تنامت في فرنسا، حركة بحث وجدال تمحورت جهودها حول مفهوم «العلامة»، وصفه وقضيته: وليس بهم أن ندعو هذه الحركة: علم السيمياء البنائية، التحليل الدلالي، أو التحليل النصي فالكل لا يرضى عن هذه الكلمات، لأنّ البعض لا يرى فيها سوى درجة والبعض الآخر يعتبرها استعمالاً مفرطاً في الإمتداد. أما أنا فأكتفي بالتسمية علم السيمياء<sup>(١)</sup>، وأسمى إلى أن أدلّ على جَماع عمل نظري متنوع. وإذا كان عليّ أن أقوم بإعادة نظر سريعة للسيمائية أو لعلم السيمياء الفرنسي، فلن أحاول أن أجِد له حداً مؤسسياً، وأجهد، وفاء لإرشاد لوسيان فيبر (في مقال له عن التمرحل في التاريخ)، أن أجِد له نقطة تلاقٍ مركزية، من حيث يمكن لهذه الحركة أن تشعّ قبل وبعد. بالنسبة لعلم السيمياء، سنة ١٩٦٦ هي البداية، أقلّه على الصعيد الباريسي، إذ حدث اختلاط كبير وحاسم بين مواضيع البحث الأكثر

جيدة: ويحسّد هذا التحوّل في ظهور مجلة «دساتير للتحليل»، (١٩٦٦)، حيث نجد الموضوع السيميولوجي، والموضوع اللاكاني<sup>(١)</sup> والموضوع الأنتوسيري: وقد طرحت آنثذ مسائل جادة ما زلنا نعالجها الى الآن: كالتقريب بين الماركسية وعلم النفس، والعلاقة الجديدة للغائمة بين الكائن المتكلم والتاريخ، والإستبدال النظري والجدالي للنص بالعمل الأدبي. في ذلك الحين اكتمل أول المحراف للمشروع السيميائي: قضية مفهوم العلامة، وعالجت كتب «دريدا» هذه القضية، كما الحال مع مجلة «تِل كِل» Tel quel، وأعمال «جوليا كريستيفا».

إن المحاولات النقدية، السابقة لهذا التحوّل، تنتمي الى نهضة علم السيمياء. يتوجّب مراجعة هذا الكتاب بشكل تزامني محض، أي بطريقة معنوية (حين نلصق به معنى، أو معقولة تاريخية) والجمعي هو السائد هنا، على مستوى الكتاب ذاته: كل هذه النصوص متعدّدة الأبعاد (كما كانت المؤلف في هذه الفترة - ١٩٥٤ - ١٩٦٤ - حين كان ملتزماً بالتحليل الأدبي إلى جانب التزامه بمحاولة في العالم السيميائي وبالدفّاع عن النظرية البرشنية في الفن) وتجميع هذه كلها قد يبدو نتاجاً ملحماً: لم تكن، منذ البدء، أية إرادة لتكوين معنى عام، ولا أية رغبة في أن يتحمّل المرء «مصبراً» فكرياً: إنها فقط تفجّرات عمل متنام، غالباً ما يكون غامضاً إزاء ذاته. وإذا كان

---

(١) لسة الى «جاك لاكان».

من أمر فهو ما علمتنا إياه البنائية أنّ القراءة الحاضرة (والمستقبلية) هي جزء لا يتجزأ من الكتاب الماضي: ويمكن لنا أن نأمل في أن تتغير أشكال هذه النصوص بمجرد النظرة الجديدة التي قد يلقيها آخرون عليها، كما نأمل، بأكثر دقة، أن يتهتأ هؤلاء لما يمكن أن ندعوه تواطؤ الكلامات، وأن يتمكن كلام الطليعة الجديدة من إعطائها معنى جديداً، كان في كل الأحوال معنى هذه الطليعة: وباختصار كامل أن يتمكنوا من الولوج إلى حركة ترجمة (وليست العلامة إلا أداة قابلة للترجمة).

وأخيراً، حركة الزمن الثقافي ليست مسطحة خطية: مواضيع يمكن أن تسقط في المبتذل، وأخرى خامدة في الظاهر، يمكن أن تعود إلى مسرح الكلامات: فلاحظت، مثلاً، أن برشت الذي كان حاضراً في هذا الكتاب، والذي يُهْمى غيابه من ميدان الطليعة، لم يقل كلمته الأخيرة: إلا أنه قد يعود، لا كما اكتشفناه بل بشكل حلزوني: تلك كانت أجل صورة للتاريخ كما اقترحها «فيكو» (إعادة التاريخ دون تكراره، ودون اجتراره). وهكذا أحب أن أضع أمام قرائي هذا الكتاب بحماية هذه الصورة.

ر . ب

## أضواء

إن فعل الكتابة لا يتم دون أن يصمت الكاتب. فعل الكتابة كأن يكون الكاتب « خافت الصوت كاليت »، أن يصير الإنسان الذي رُفض له الإجابة الأخيرة. وأن يكتب يعني أن يهت من اللحظة الأولى، الإجابة الأخيرة للآخر.

والسبب في ذلك، أن معنى عمل أدبي (أو نص) لا يمكن أن يتكوّن وحيداً. فالمؤلف لا ينشئ أبداً إلا افتراضات معنى، أو أشكالاً، يعود فيملأها العالم. إن النصوص هنا، شبيهة بزيادات في حلقة معانٍ عائمة. ومن يمكن له أن يثبت هذه « الحلقة »، ويجهها مدلولاً أكيداً؟ لربما الزمن: أن يجمع الباحث نصوصاً قديمة في كتاب جديد، هو أن يريد سؤال الزمن، وأن يلتبس منه إجابته عن مقطوعات آتية من الماضي، لكن الزمن مضاعف: زمن الكتابة وزمن الذاكرة، وتدعو هذه الإزدواجية بدورها معنى تالياً: الزمن هو ذاته شكل. يمكن لي التحدث اليوم عن البرشية أو الرواية الجديدة وفي عبارات دلالية (وهذا هو كلامي الحالي) ومحاولة تسويق دليل، أسير أنا وعصري على هذين، وأن أعطيه اندفاعاً مصير معقول. هذا الكلام الإستعراضي تلتقطه كلمة كلام آخر. وقد يكون هذا الآخر أنا إياي. ثم دوران لا نهائي للكلامات: وهذا جزء دقيق من الدائرة.

كل هذا ليقال إن الناقد إذا فرضت وظيفته أن يتحدث عن كلام



الآخرين إلى حد أن يزيد بالظاهر إنباءه فهو كالكاتب لا يملك أن يقول الكلمة الأخيرة. وأكثر: هذا الخرس التهاشي الذي يشكل وضعها المشترك هو الذي يكشف الهوية الحقيقية للنقد: فالناقد كاتبٌ.

ومن هنا يبدو هذا الموقف ادعاء الكينونة، لا القيمة. فالناقد لا يطالب بأن يُمنح « رؤية » أو « أسلوباً »، بل أن يعترف الكل بحقه في كلام ما، هو الكلام غير المباشر.

وما أعطي إلى ما أعيدت قراءته ليس معنى، ولكن خيانة أو بالأحرى: معنى خيانة. ويجب أن نعود دائماً إلى هذا المعنى، لأن الكتابة ليست إلا كلاماً، أو نظاماً شكلياً (بعض حقيقة ينشط هذا المعنى)، وفي زمن ما (وقد يكون زمن أزماننا العميقة دون علاقة مع ما نقوله، إلا ما نعينه حول تغيير إيقاع هذا الزمن). يمكن لهذا الكلام أن يتحدث به كلام آخر، أن يكتب الانسان (على امتداد الزمن) يعني أن يبحث عن الكلام الأكبر، الذي هو بمثابة شكل كل الكلام الآخر. والكاتب مختيرٌ عام: ينوع ما يبدأه: مهبوس وخائن لا يعرف إلا فناً واحداً: فنُّ الموضوع والتنويعات. ومن التنويعات، المعارك، القيم، الإيديولوجيات، الزمن التَّهم للحياة والمعرفة، والمشاركة والكلام. تلك هي المضامين، ويتعلق بالموضوع إصرارٌ على الأشكال، وهو الوظيفة الدالة الكبرى التي للمختلِّ، أي ذكاء العالم ذاته، ولكن، بالتعارض مع ما يحدث في الموسيقى، كلٌّ من هذه التنويعات التي يحدتها الكاتب هي موضوع صلب، يصير معناه مباشراً

ونهائياً، وبالتحديد، هذا الحوار اللاتباقي بين النقد والعمل الأدبي، وهذا يجعل الزمن الأدبي زمن المؤلفين الذين يتقدمون وزمن النقد الذي يستعيدهم معاً، يُعطى معنى العمل الأدبي اللغوي، أكثر من أن يدمر المعاني التي أربكت العمل الأدبي إلى الأبد.

سبب آخر، ربّما، لخيانة الكاتب: الكتابة نشاط، فمن وجهة الذي يكتب تُستنفد الكتابة بعد سلسلة من العمليات التطبيقية، وقد يبدو زمن الكاتب زمناً عملياً، لا زمناً تاريخياً، إذ ليست تربطه بالزمن التطوري للأفكار إلا علاقة غامضة، دون أن يشاطره الحركة. والواقع أن زمن الكتابة هو زمن ناقص: أن يكتب الانسان، يعني إما أن يُسقط أو ينهي، ولكن لا يعني مطلقاً أن «يعبر». فبين البداية والنهاية تنقص زردة، يمكن أن تعتبر أساسية، وهي زردة العمل الأدبي ذاته. ولا يكتب الانسان ليحسّم فكره بقدر ما يسعى عبر ذلك الى استنفاد مهمة تجعل في ذاتها سعادتها الخاصة. ثمّة نوع من الدعوة تمتلكها الكتابة، وتسمى عبرها الى «التصفية». وعلى الرغم من أن العالم يعتبر عمل الكاتب الأدبي شيئاً جامداً، أعطي للأبد معنى ثابتاً، فالكاتب ذاته لا يسهه أن يعيش عمله الأدبي كناسيس بل هو يعيشه مغادرة ضرورية.

فحاضر الكتابة وليد الماضي، وماضيها وليد القدم البعيد، ولذا فهو حين يتحرّر من الحاضر «عقائدياً» (ساعة يرفض الإرث ويرفض أن يكون أمياً) يطلب العالم من الكاتب أن يتحمل مسؤولية عمله الأدبي، إذ ان الخلق الاجتماعي يفترض منه أمانة للمضامين بينا

لا يعترف (ولا يعرف) إلا بأمانة للأشكال: فما يقيّم اعتباره ليس ما يكتبه، بل القرار الملح في كتابة ما يكتبه.

ويمكن للنص المادي، إذن، أن يتخذ من وجهة الذي يكتبه، طابعاً غير أساسي، ومقدار آخر، غير موثوق به. إلى ذلك يمكن أن نعاين الأعمال الأدبية غالباً بنظرة حيلة أساسية معتبرينها مشروع هذه الأعمال المحض: يكتب العمل الأدبي أن يُبحث عن العمل الأدبي، ولا ينتهي عملياً إلا حين يبدأ صورياً.

أليس معنى «الزمن الضائع» أن يتمثل صورة كتاب يُكتب وحيداً مفتشاً عن الكتاب؟ فإذا ما افعلنا رداً غير منطقي للزمن يكون العمل الأدبي المادي الذي كتبه «هروست» يمثل آنثو مكاناً متوسطياً في نشاط الراوي، ويتوسط هذا المكان، من جهة، وهنّ في الإرادة (أريد أن اكتب) وقرار من جهة أخرى (سأكتب). ذلك ان زمن الكاتب ليس زمناً تعاصرياً، لكنه زمن ملحمي، فهو دون حاضر ولا ماضي. إنه أخضع بالكامل إلى نزف، قد يبدو هدفه، إذا ما أدرك، غير حقيقي بنظر العالم كما كانت روايات الفروسية بنظر معاصري «دون كيشوت». لذلك، فإن هذا الزمن النشط للكتابة ينمو حتى يتجاوز ما يُدعى دليلاً. والواقع أن الإنسان الملحمي وحده، إنسان المنزل والرحلات، الحب والمغامرات العاطفية يمكن له ان يمثل لنا خيانة ملازمة.

أتصور صديقاً لي فقد عزيزاً له، عزمت على إبلاغه مؤسستي

فأنكبُّ فوراً على صياغة رسالة عفوية. غير أن الكلمات التي ألقاها لا ترسني: تلك «جُمْلُ»: أصوغ جملاً بأحب ما فيّ، فأقول عندئذ إن الرسالة التي أنوي إبلاغها هذا الصديق، يمكن أن تقتصر على كلمة واحدة: التعزية. إلا أن نهاية الإتصال يجد ذاته يعترض التعبير الكلي عن إحساسي الحقيقي، وقد أجابته هنا برسالة باردة، وبالتالي معكوسة الفعالية، لأن ما أردت إبلاغه حرارة مؤاساتي بالذات. وإذا أردت تصحيح وتقوم رسالتي يجب ألا أكتفي بتنويعها، بل أسعى إلى جعلها متفرّدة وشبه مبتدعة.

على أن الأدب ذاته يخضع لسلسلة الإكراهات الحتمية هذه (فإن مجهود رسالتي النهائية في التفكّل من «الأدب»، ليس في الواقع إلّا تنويعاً أخيراً، واحتيال أدب). كما رسالتي: فإن كلّ ما هو مكتوب لن يصبح عملاً أدبياً إلّا حين يسمعه أن يتنوّع؛ وفي ظلّ بعض الظروف، رسالة أوليّة (تكون هي الأخرى ذاتها: أحبّ، أتألم، أرأف). ظروف هذه التنويعات تشكل كيان الادب (وهذا ما كان الشكليّون الروس يسمّونه «الآدابية») ولا يسمها أخيراً أن تقم علاقة إلّا مع طرافة الرسالة الثانية. هذه الطرافة هي أبعد ما تكون عن تصور نقدي مبسّط، شرط أن تُفكّر بعبارات إعلامية (كما يسمح الكلام الحالي به) وهي بالمقابل أساس الأدب ذاته. ولا حظّ لي في إيصال ما أريد قوله بدقة، إلّا عبر خضوعي الى قانونه. ففي الأدب كما في الإتصال الخاص، إذا أردت أن أكون الأقلّ «خطأً»، عليّ أن أكون الأكثر طرافة، أو إذا أردت، الأكثر «غير مباشرة».

ولكن لا أحسبَ هذه الطرافة السبب الذي يقرّيني من الإبداع الموحى به، معتبراً إياه نعمة تضمن حقيقة كلامي: فما هو عفوي ليس بالضرورة أصيلاً. والسبب في ذلك يعود الى أن الرسالة الأولى هذه التي افترض أن تقول أُلّهي مباشرة، والتي تعتمز الإشارة الى ما كان فيّ، هي رسالة طوباوية، غير أن كلام الآخرين يعيدها مباشرة، مثقلة ومزركشة برسائل لم أردّها.

لا يسع كلامي أن يخرج إلّا من لغة واحدة: لهذه الحقيقة «السوسورية»<sup>(١)</sup> أصداء تتردّد هنا حتى تتجاوز حدود الألسنية، فحين اكتب «تعازي» ببساطة، تصير مؤسالي لا مبالاة، حتى ان الكلمة تسعّرن بيرودة الإستعمال المحترم. وحين اكتب في رواية: «كنتُ أنام باكراً، زمناً طويلاً»، يبدو النص ولا أبسط والمؤلف حين يضع مكان المفعول فيه، إستعمال الأنا، أو المتكلم، أو حتى عندما يفتتح الراوي الخطاب، أو عندما يعلن استخداماً للزمان والمكان اللبّيتين، لا يسعه أن ينمّي رسالة ثانية، تكون أدباً.

ومن أراد الكتابة بدقّة توخّى الوصول إلى حدود الكلام، وهو حينذاك يكتب بمبادرة الى الآخرين (إذ لو لم يتكلم إلّا الى ذاته، فإن مدوّنة عفوية تسجّل مشاعره قد تكفيه مؤونته لأن الشعور هو اسمه بالذات). ولما كانت كل ملكيّة للكلام مستحيلة، حكم على الكاتب والانسان الخالص (حينما يكتب) أن يتوعّا رسائلها الأصلية، وأن

---

(١) نسبة الى «فردينان دوسوسور».

يختار التضمين الأفضل، الذي تغيّر لا مباشرته تشكل ما يريد أن يُسمعه، لا ما يريد أن يقرّره، فالكاتب من إذا أراد التكلّم أصغى مباشرة إلى كلامه، هكذا يتكوّن كلامٌ مُتلق (على الرغم من كونه كلاماً مبتدعاً) ليس سوى كلام الأدب ذاته. والواقع أن الكتابة، هي على كل المستويات، كلامٌ الآخر، لذا يمكننا أن نرى في هذا العكس المفاقر «موهبة» الكاتب الحقّة. ويجب أن نرى في هذه الموهبة، سبق الكلام، كون هذا الأخير هو اللحظة الوحيدة (المشة) التي يمكن الكاتب خلالها أن ينظر إلى الآخر، إذ لا تسع أية رسالة مباشرة أن تبلغ أنه يؤاسي، إلا في حال يلجأ الإنسان إلى علامات المؤاساة: وحده الشكل يسمح بتجنّب سخرية الشاعر، لأنه التقنية التي تهدف إلى الفهم والإحاطة بمسرح الكلام.

الأصالة هي الثمن الواجب أن تدفعه لقاء الأمل في أن يقبلك ( ويفهمك ) من يقرؤك. ذلك هو التواصل المترف. كثير من التفاصيل ضرورية ليقول القليل بدقة، غير أن هذا الترف حيوي، إذ حالما يصير الإتصال عاطفياً ( ذلك هو الإستعداد العميق الذي يملكه الأدب ) يغدو الإبتذال أخطر تهديد. والحال أن الأدب الذي يعتره قلق من الإبتذال (والقلق من موته بالذات)، لا يكفّ عن ترميز استعلاماته الثانية (على حساب تاريخه) وأن يخطئها داخل بعض هوامش أمانة. إلى ذلك نرى المدارس الأدبية والعصور تعيّن للتواصل الأدبي منطقة مراقبة، يحدّها من جهة التزام بكلام « متنوع » ومن أخرى سياج هذا التنوع على شكل جسد يُعرف بالصور، وقد دعوا

هذه المنطقة الحيوية: البلاغة التي تقتضي مهمتها الثنائية تحييب الأدب أن يتحوّل الى علامة للإبتذال (إذا كان هذا الأدب مباشراً) أو الى علامة غريبة (إذا كان الأدب مبالغاً في اللامباشريّة). ويمكن لحدود البلاغة أن تمتدّ أو تنقلص من غموض الهذيان إلى الكتابة « البيضاء ». ولكن من الثابت أن البلاغة، التي ليست سوى تقنية للإعلام الصحيح، مرتبطة بكل الأدب، ارتباطها بكل اتصال، وبخاصة حالما تريد إسماع الآخر أننا نعرفه: البلاغة هي الحجم العاشق للكتابة.

هذه الرسالة التي يجب تنويعها لتُجعل أكثر صحة ليست إلا مما يشتعل فينا: لا مدلول أول للعمل الأدبي إلا رغبة أن يكتب الإنسان وهي درجة من درجات غريزة الحب. غير أن هذه الرغبة لا تملك في تصرفها إلا كلاماً فقيراً ومسطحاً، العاطفية أساس كل أدب، لا تتضمن إلا عدداً متقلصاً من الوظائف: أرغب، أنألم، أغضب، أحب، أريد أن أحب، أخاف أن أموت، بهذا وحده يجب أن نبي أدباً لا نهائياً. إن العاطفية مبتذلة أو بالأحرى نموذجية ويُفرض هذا الأمر ذاته على كل كيان الأدب، إذ لو كانت الرغبة في الكتابة محض كوكبة لبعض صوّر ثابتة، لما بقي للكاتب إلا نشاط تنويع وتنسيق: لا وجود البتة للمبدعين، بل منسقين، والأدب شبيه بزورق لم يتضمن في تاريخه الطويل أي إبداع، بل تنسيقات ولما كانت كل قطعة من هذا الزورق مرتبطة بمهمة جامدة، حُدّت إلى ما لا نهاية، دون أن يكفّ المجموع أن يكون ذاك الزورق.

لا يسهل أحداً أن يكتب دون أن يتخذ موقفاً انفعالياً (مهما بلغ

تجرّد الرسالة الظاهر) بما يحدث في العالم، والمآسي ومناعم الإنسانية، وما تحدثه في ذاتنا، النغثات، الأحكام، التقلبات، الأحلام، الرغبات، الهواجس، وكل هذا يشكل المادّة الوحيدة للعلامات، غير أن هذه القدرة التي تبدو لنا غير قابلة للتعبير لفرط ما هي أوليّة ليست هذه إلّا قدرة «المسمّى» - ونعود مرّة أخرى الى القانون القاسي للتواصل الإنساني: ليس الأصل ذاته، كما أية لغة مبالغة في تسطّحها. وما كنّا نتحدث عن فائق الوصف لسولا الضحالة التي تعترى كلامنا. وعبر هذا الكلام الأولي، هذا المسمّى، على الأدب أن يناقش: لم تكن مادّة الأدب الأوليّة ذلك اللامسمّى بل على العكس تماماً، المسمّى: ومن أراد الكتابة، يبدأ تسرياً مع كلام سابق.

لذلك لم يعد للكاتب الحق في انتزاع «فعل» من الصمت، كما يقال في السّير القدسيّة الأدبيّة، بل على العكس تماماً، وبصعوبة وقسوة فائقتين، للكاتب أن ينتزع كلاماً ثانياً من شرك الكلمات الأولى التي توقّر له وجود العالم، والتاريخ، ووجوده ذاته. وهذا الكلام هو بمثابة المعقول الذي انوجد قبله، كون الكاتب أتى العالم المليء بالكلام، وليس من واقع إلّا وصنّفه الناس: أن يولد الإنسان ليس إلّا أن يجد نظام الرموز المنجز وأن يجيد التآلف معه. وغالباً ما نسمع أن على عائق الفن التعبير عن اللامعبر عنه: بيد أن العكس هو الصحيح (دون أية نية في التناقض): تنحصر مهمة الفن في عدم التعبير عن المعبر عنه وفي أن تنزع من لغة التداول وهي لغة الأهواء الأكثر وهناً وقدرة، كلاماً آخر، كلاماً صحيحاً.



وإذا كان للكاتب حقاً مهمة ان يهب صوتاً أول لكائن ما ، قبل الكلام ، فمن جهة لن يسهل أن يجعل أحداً يتكلم إلا تكراراً لا متناهياً إذ إن المتخيل ضحل ( وهو لن يغني إلا إذا نُسقت الصور التي تكوّنته ، وهي نادرة وهزيلة مهما بدت دقاقة ) ، ولن تكون للأدب من جهة أخرى ، أية حاجة للذي كان على الدوام أساساً له : التقنية . ويمكن أن تكون ثمة تقنية ( فن ) للإبداع ، تهتم بالتنوع والتنسيق فقط . على هذا نلقى تقنيات الأدب جدّ متعدّدة عبر التاريخ ( على الرغم من كونها غير محصية ) إلا أنها استخدمت لتبعد المسئى الذي حكم عليها أن تضاعفه . وتتفاوت أدوار وتسميات هذه التقنيات : منها البلاغة ، وهي فنّ تنوع المبتذل عبر اللجوء الى إبدالات وتنقيلات المعنى . والتنسيق الذي يسمح بإعطاء الرسالة الوحيدة إمتداداً تحوّل لا نهائي ( في رواية مثلاً ) . الى ذلك فالتهكّم هو الشكل الذي يهبه المؤلف لتجرّده الخاص ، بيّناً المقطع أو الإكتفاء هو الذي يتيح الإمساك بالمعنى ليصار إلى إذابته بأفضل في جهات مفتوحة . على ان هذه التقنيات الناشئة عن الضرورة التي ألحّت على الكاتب لينطلق مبرها من عالم وذات أرقعها العالم والذات من خلال اسم ، تهدف كلها الى تأسيس كلام غير مباشر ، أي منشئ ( متجرّد من الغاية ) وملتبس في الآن ذاته ( حين يقبل بمحطات متنوعة الى ما لا نهاية ) . ذلك هو موقف ملحمي ، ولكن الأخرى أيضاً ان يكون موقفاً « أورفيّاً » ليس لأن أورفيه « يعني » ، بل لأن الكاتب وأورفيه صمعهما كليهما تحريم واحد يجعل « غناءهما » تحريماً عن أن يعودا الى كل ما يحبّانه .

وحينما ألمحت السيّدة «فريدوران» الى «بريشو» بأنه يسيء استعمال صيغة المتكلم «أنا»، في مقالاته عن الحرب، أبدلها بصيغة المجهول الجماعي «هم». غير ان هذه الصيغة لن تمنع القارئ من أن يرى المؤلف يتحدث عن ذاته وقد سمحت له بالمقابل الكلام هل ذاته دون كلل... مختبئاً وراء صيغة المجهول. وما همّ ان يكون «بريشو» هزأة للملأ، فهو الكاتب. حتى لو استعان بكل فثات الضمائر التي تتجاوز حدود القواعد، فهذه الأخيرة لا تمدو كونها محاولات تستهدف إعطاء شخصه وضع علامة حقيقية، بيد أن المسألة الأهم التي واجهت الكاتب لم تكن البتة ان يعبر عن «أناه» أو أن يخفيها (ولم يكن «بريشو» بالسذاجة التي حكمت نظرته، ليصل الى هذا الاستنتاج ولم يسعَ إليه مطلقاً) بل كانت المسألة كامنة في كيفية إلجائه، أي في أن تقيه هذه «الأنا» وتأويه، إذ إن تأسيس اي نظام رموز يتعلق بمدى ارتباطه بهذه الضرورة الثنائية: والكاتب لا يحاول غير أن يحول «أناه» إلى مقطع من نظام رموز. وهنا نلج مرة أخرى إلى تقنية المعنى، والألسنية تعيننا مرة أخرى في وعي المسألة.

رأى «جاكوبسون» مستعيداً عبارة «بيرس» في الـ «أنا» زمراً دلاليّاً، وانطلاقاً من اعتبار الـ «أنا» دلالة أو إشارة، فهي تُحيل وضع الناطق الى وضع وجودي وإلى الحقيقة معناها الأوحد، إذ إن الـ «أنا» كلّ كامل ولكنها في الآن ذاتة ليست غير ذلك الذي يقول «أنا» وبعبارات أخرى، يستحيل أن يحدّد الإنسان الـ «أنا» معجميّاً (إلا حين يلجأ الى بعض المناسبات مثلاً «صيغة المتكلم الفرد»).

في حين انها تنتمي الى معجم و «تحتلّي» الرسالة نظام الرموز، إنها مترجمّ بارع، وتبدو «الأنا» هذه، أصعب العلامات تعاملاً، فالطفل لا يكتسبها إلا مؤخراً، بينما تكون أول ما يفقده محبوس اللسان.

على المستوى الثاني أي مستوى الأدب على الدوام، يقف الكاتب إزاء الـ «أنا» وقفة الطفل أو محبوس اللسان بحسب كونه روائياً أو ناقداً. وكالطفل الذي ينطق باسمه حين يتكلم على ذاته، يحدّد الروائي ذاته عبر لا نهائية من ضمائر الغائب، غير أن هذا التحديد لم يكن البتة تنكراً، أو إسقاطاً، أو بُعداً (فالطفل لا يتنكر ولا يتحالم ولا يبتعد عن ذاته). على العكس من ذلك، عملية مباشرة يقوم بها الكاتب بطريقة مفتوحة صارمة (لا أوضح من ضمائر الغائب المجهول التي يستعين بها «بريشو») وهذه يحتاجها الكاتب ليتحدث بها عن ذاته عبر رسالة عادية ناشئة بملئها عن نظام رموز رسائل أخرى، حتى يصير فعل الكتابة، دون أن نلجأ إلى «تعبير» من تعابير الذاتية يحول الرمز الدلالي (أو الإشاري) إلى علامة محضة.

بناء على ذلك ليس ضمير الغائب المفرد خديعة من خدائع الأدب، بل هو فعل مؤسسة متقدم على كل ما عداها: أن يكتب الإنسان يعني أن يقول «هو» (ويعني أيضاً القدرة على قول ذلك). وهذا يفسر أن الكاتب حين يقول «أنا» (وهذا يحدث غالباً)، لن نكون لهذا الضمير أية علاقة بالرمز الإشاري. إنه علامة نُظِّمَتْ رموزها بدقة: وهذه الـ «أنا» ليست إلا «هو» من الدرجة الثانية. أو «هو» مستعاد ومحول (كما اثبتته تحليل الـ «أنا» البروستية). والناقد

الذي يفتقد الى أي ضمير، كما الحال بالنسبة الى محبوس اللسان، لا يسهه ان يقول إلا خطاباً « مثقوباً »، والكاتب الذي أعجزه ان يحول الـ « أنا » الى علامة، يسكنها عبر إحالتها الى درجة صفر من الضمائر. وليست « أنا » الناقد كامنة في ما يقوله، بل في ما لا يقوله، أو الأخرى في المنقطع الذي يطعم كل خطاب نقدي، ولربما كان وجود (الأنا) الصارخ يحول دون تشكيلها في علامة، ولربما كانت على العكس من ذلك مبالغة في حرفيتها ومشبعة بالثقافة الى الحد الأقصى، مما يدفع الكاتب الى تركها في حالة الرمز الإشاري. ويصبح الناقد في عجزه عن انتاج « هو » الرواية، ولكن أيضاً من لم يسهه ان يطرح الـ « أنا » في الحياة الخاصة المحضة، أي أن يرفض الكتابة: الناقد إذن، محبوس اللسان عن نطق الـ « أنا »، بينما يستمر باقي كلامه، معافياً تطعيه المداورات اللاتنتائية التي يفرضها قلب الحروف الثابت لعلامة ما.

ندفع بالمقابلة الى أبعد. ولئن يقرّر الروائي، كما الطفل ان يرمز « أنا » عبر شكل الضمير الغائب المفرد، فلأن هذا الـ « أنا » لم يمتلك بعد تاريخاً، أو انه قرّر ألا يُعطاه. كل رواية فخر، ولهذا تبدو شكل صيغة الإرادة - الكتابة. إذ ان الطفل حين يتكلم على ذاته عبر ضمير الغائب المفرد، لا يعدو كونه يعيش هذه اللحظة المشعة حين يتمثل له الكلام الراشد كمؤسسة كاملة لا يسع أي رمز مغلوطة (نصف - نظام رموز، نصف - رسالة) أن يفسدها أو يقلقلها. كذلك فإن « أنا » الروائي لسا رغبته في التقاء الآخرين سمعت إلى الإلتجاء تحت رعاية

الـ و هو، أي تحت رعاية نظام رموز ممتلئ، حيث الوجود لا يتداخل والملاحة. وبالمقابل فإن ظلاً من الماضي يتخلل حُبة الناقد إزاء الـ و أنا، ولئن كانت أناه مثقلة بالزمن فإنه (الناقد) لا يسمه أن يجتنبها (الأنا) وإن يهبها إلى نظام رمز الآخر. (هل يجب التذكير أن الرواية البيروستية لم تكن ممكنة إلا حين ألغى الزمن في صيغة الضمائر ٩). ولما كان الناقد عاجزاً عن إهمال الوجه الصامت لهذا الرمز، يتحتم عليه أن ينسأه ذاته، أبدأً كالمحبوس اللسان الذي لا يسمه تدمير كلامه إلا بمقدار ما كان هذا الكلام كائناً. وإذا يكون الروائي هو الإنسان الذي توصل أن يطفل و أناه إلى حد يُدني اليه النظام الرمزي الراشد الذي للآخرين، يكون الناقد ذلك الإنسان الذي يشيخ و أناه أي يغلق عليها وينسأها إلى حد يجعله يزيلها سليمة وغير قابلة للاتصال بنظام رموز الأدب. فما يطبع الأدب إذن، ممارسة سرية للكلام غير المباشر.

وحتى يظل هذا الكلام غير المباشر سرى، يجب أن يلتجئ خلف صُور المباشر ذاته، والانتقالية، والخطاب الذي يحكي الآخر. من هنا فإن كلاماً كهذا لا يُعقل اعتباره، غامضاً، كتوسماً، موحياً أو إنكارياً. فالناقد كعالم المنطق قد يملأ وظائف في الحجج الدائمة وقد يطالب سرى بأن يُهم بتقدير صلاحة معادلته، وليس حقيقتها متمنياً أن تؤدي هذه الصلاحة المحضة دورها، أبدأً كعلامة وجودها.

ثمّة إذن، بعض سوء تفاهم عالق، من خلال البنية العامة، بالعمل

النقدي، غير أن سوء التفاهم هذا لن يمكن إبلاغه في كلام نقدي. إذ ان هذا الإبلاغ قد يكون شكلاً مباشراً جديداً أي قناعاً إضافياً، وحتى يمكن للناقد أن يتكلم على ذاته بدقة، يتوجب ان يتحول الى روائي، أي أن يُستبدل هذا المباشر المزيف، بغير مباشر معلن، كما حال غير مباشرات كل القصص الخيالية.

ولهذا تبدو الرواية أفق النقد: الناقد هو من سعى الى الكتابة والذي يملّي انتظار عمل أدبي إضافي، يُصاغ خلال البحث عن ذاته. وتكمن مهمته في إكمال مشروع الكتابة ومتجنباً إياه في الآن ذاته. الناقد كاتبٌ إنما حتى إشعار آخر، والناقد كما الكاتب، يتمنى من القراء ان ينقوا ويوقنوا أكثر بقراره الذي اتخذته بالكتابة، ولا يسعه أن يوقع هذا التمني، عكس الكاتب، لذا يبقى محكوماً بالخطأ - وبالْحَقِيقَة.

## النقد والحقيقة

[1]

ما ندعوه اليوم « النقد الحديث » ليس حديث العهد . كان طبيعياً ، منذ التحرير ( تحرير فرنسا من الإحتلال الألماني ) أن يباشر النقاد إعادة قراءة أدبنا الكلاسيكي بمنظار الفلسفات الجديدة ، ووجهات النقد المتباينة أشد التباين . تناولوا جماع أدبنا ، من مونتاني حتى بروس ، بدراساتهم الوافية المختلفة . ولا غرابة مطلقاً في أن يعاود وطن الغوص النظر في ماضيه من جديد ، حتى يعي مكانة هذه الكتابات في التراث المحلي : تلك هي الإجراءات المنتظمة التي عليها يُبنى التقييم .

غير أن هذه الحركة التجديدية في النقد سرعان ما اتهمتم بالتضليل<sup>(١)</sup> ووجهت إلى اعمالها ( أو إلى بعضها ) الترحيمات التي تحدّد عادة ، عبر ظاهرة الغفور ، كلّ طليعة : فارغة فكرياً تلك الترحيمات ، متكلّفة شفهيّاً ، وخطرة أخلاقياً ، من هنا أن شهرتها وليدة التشاؤف فقط .

---

(١) ريمون بيكار : النقد الحديث أو التضليل الحديث ، باريس - ١٩٦٥ .  
وانتقادات بيكار تطول بشكل رئيسي دراسة « حول راسين » - ١٩٦٤ -  
منشورات « السوي » .

لكن المريب في الأمر أن تبرز هذه القضية مؤخراً. ولم اليوم بالذات؟ هل في الأمر ردة فعل دوغما دلالة؟ أهي عودة عدائية لظلامية؟ أو أنها على العكس من ذلك أضواء المقاومة الأولى لأشكال الكلام الجديدة، والتي كانت تتحفر للوثوب من الظل؟

بيد أن ما يصعق في الحدث، الطابع الغوري والجماعي<sup>(١)</sup> لهذه الهجمات التي شنت مؤخراً على النقد الحديث. ثمة شيء بدائي وفطريّ باشر تحركه في الداخل، حتى كدنا نخال أنفسنا إزاء طقس ينقذ خلاله طرد فرد خطير من جماعة بدائية. من هنا تتأني غرابة تفسيرات

---

(١) أبدت مجموعة من المراقبين ما جاء على لسان ريكار، دون تفحص ودون التباس وأية شراكة فعلية في الرأي. لنذكر على سبيل المثال اتهامات مصادر النقد القديم العنيد:

(٢٩ ك' ١٩٦٥) Carrefour « كارافور » (بروكسيل، ٢٣ ك'،  
١٩٦٥) Beaux-arts - « البوزار » (٣ ت' ١٩٦٥) الفيفارو، (١٠ ك'  
١٩٦٥)، (ت' ١٩٦٥) « القرن العشرون »، « Le XX<sup>e</sup> »، (٢٣ ت'،  
١٩٦٥) لوموند، (١٨ ت' / ١٩٦٥) الجنوب الحرّ.  
يجب أن نضيف إليها بعض رسائل قرّأها في هذا الصدد (١٣ - ٢٠ -  
٢٧ ت' ١٩٦٥) « لانسايون فرانسييز » (٢٨ ت' / ١٩٦٥)  
پاريكوب (٢٧ ت' - ١٩٦٥) « لاروقو پيرلانتير » (١٥ ت'،  
١٩٦٥). أوروب - اكسيون (ك' - ١٩٦٦) دون أن ننسى ذكر  
الأكاديمية الفرنسية (ردّ « مارسيل آشار » على « تييري مونييه »، لوموند  
٢١ ك' ١٩٦٦).



كلمة «إعدام»<sup>(١)</sup>. كثيرون حلموا بجرح النقد الحديث وبشقّه، وإسقاطه واغتياله وسوقه إلى المحاكمة ومن ثم إلى المقصلة<sup>(٢)</sup>.

وموجز القول أن «إعدام» النقد الحديث يبدو كأنه من مهام الصحة العامة والتي من الواجب التجرؤ على تنفيذها ونجاحها مثار ارتياح.

إن شيئاً حزيناً منّ بالصمم، إذ لم يكتفِ أصحاب النقد القديم بأن يمدحوا منفذ حكم الإعدام بالنقد الحديث لموهبته، بل شكروه أيضاً وهناؤه شبيه ما يُهنأ قاضٍ إقطاعي بُعيد عملية التنظيف (تنظيف إقطاعيته من الفلاحين الثائرين) التي أحسن تنفيذها: بالأمس وعُذّ بالسرمدية واليوم يقبله دعاة القديم ويهللون له<sup>(٣)</sup>.

(١) «إنه إعدام» - مجلة «لاكروا» -.

(٢) إليك بعضاً من هذه الصور العدائية: «أسلحة الفرز» (لوموند). «ضربة محكمة»، «تنفيس التجاوزات المعيبة» جريدة (القرن العشرون). «الشحنة ذات السنن القاتلة». (لوموند) «احتيالات فكرية» (ر. بيكار..). «بيرل هاربور النقد الحديث» (مجلة باريس ك' ١٩٦٦). «حسن أن نلوى عنق النقد الحديث ان يضرب عنق عدد من الذباليين من بينهم رولان بارت، الذي رفع لواء الاحتياال علناً». (باريكوب).

(٣) «أعتقد من ناحيتي - أن أعمال السيد بارت - وقد تهم أسرع من أعمال السيد بيكار». (غيتون - لوموند - ٢٨ آذار ١٩٦٤) «في لفظة أن أقتل السيد ريمون بيكار لأنك كتبت رسالة هجائنك هذه» (جان كو، باريسكوب).

على أن هذه الهجاءات التي تصدر عن جماعة معيّنة، تحمل في ثناياها طابعاً إيديولوجياً. إنها تفوص عميقاً في منطقة الثقافة الغامضة في الدماغ، حيث غرض على الدوام سياسيّ مستقيلّ عن الاختيارات الآتية، يوجّه الحكم والكلام في الآن ذاته.

كان يمكن للنقد الحديث، إبان الأمبراطورية الثانية، أن يشكّل قضية يجد ذاته: ألاّ يسّ المنطق ويجرحه حينما يخالف «القواعد الأساسية للفكر العلمي أو حتى المنطوق البحث». ؟ ألا يصدم هذا النقد الحديث الأخلاق حينما يتوسّل أنّى كان «جنسانية ملحاحة، مطلقة العنان، وقحة» ؟ ألا يُفقد سمعة مؤسساتنا الوطنية لدى الغريب ؟ أليس هذا النقد خطراً. وهذه الكلمة متى طلقناها على الذات والكلام والفن، أساءت فوراً إلى كل فكر ارتدادي لا ينمو إلّا في مناخ الخوف (من هنا وحدة صور التدمير) ؛ وإلى ذلك فهذا الفكر يخشى كل تهديد، إذ سرعان ما يتّهم النقد الحديث «بالغراغ» (وهذا ما يقال عامة عن كل جديد). إلا أن هذا الخوف التقليدي يناهضه خوف معاكس، من الظهور مظهر المغالط؛ فيسعى أصحاب هذا الفكر إلى مشكلة الريبة ببعض الإحترامات تجاه «إغراءات الحاضر» أو تجاه ضرورة «إعادة النظر بمسائل النقد». وهكذا يبعدون «العودة العنيفة إلى الماضي» بحركة خطابية رشيقة.

وما الإرتداد، أشبه ما يكون اليوم بالرأسمالية، خجل<sup>(١)</sup>. من هنا فرادة تأكيدات: إذ يتظاهر المرتدون في بادئ الأمر بوضع الأعمال الأدبية الحديثة جانباً، تلك المتعارف على نقدها، وسرعان ما يتخذون نوعاً من الإجراء ثم ينتقلون إلى التنفيذ الجماعي. غير أن تلك القضايا التي ترفع عنها مجموعات منغلقة على ذاتها لا تأتي بالشيء المستغرب. فهم بذلك ينجزون بعضاً من فقدان التوازن. ولكن لِمَ يتوجهون اليوم بالانتقاد إلى حركة النقد الحديث؟

الجدير بالملاحظة، في هذه العملية، ليس التعارض حتماً بين القديم والحديث، بل دعوتها الحازمة إلى تحريم لغة معينة تتناول الكتاب بشكل عام: فما لا يسمح به، هو أن تتحدث اللغة عن اللغة.

بيد أن الكلام المزدوج يلقي كبير عنابة من المؤسسات التي تحافظ عادة عليه عبر اعتمادها نظام رموز محدوداً: ففي الدولة الأدبية يجب أن يوازي النقد بتنظيمه الشرطة: حتى يبدو أن تحديد الأول فيه من الخطورة بمقدار ما في «تعميم» الثاني: وقد يبدو حديث اللغة عن اللغة أشبه بوضع سُلطة السُلطة، ولغة اللغة، موضع الشك والالتهام.

وأن يصوغ الناقد كتابة جديدة على الكتابة الأولى للعمل الأدبي،

---

(١) أؤكد خشيئة من مؤيدي ج - ل. تيكنسي - فينيانكور في بيان مهم إرادتهم في «متابعة عملهم على أساس من التنظيم القتالي والإيديولوجية القومية.. قدرة على مجابهة الماركسية والتكنوقراطية الرأسمالية، مجابهة فتالة» (لوموند ٣٠ - ٣١ - ك ١٩٦٦).

أمر يشقّ الطريق واسعة أمام الإبدالات غير المتوقعة، كأنما هي لعبة المرايا اللامتناهية، كون هذا المنفذ مشتبهاً به. وما دام النقد يتقيّد بوظيفته التقليدية في الحكم، لن يعدو كونه امتثالياً، أي ممثلاً لمصالح القضاة. بيد أن النقد الحق الذي تمارسه المؤسسات واللغات لا يحكم على الأعمال الأدبية بمقدار ما يعتمد على تمييزها وفصلها وتشطيرها.

وحتىّ يكون النقد مخزّباً لن يحتاج إلى الحكم، ولكن يكفي أن يتحدث عن اللغة بدل أن يستخدمها. فها يُتهم به النقد الحديث اليوم، ليس بالتحديد كونه «جديداً» بل كونه «نقداً» ملء النقد، أي أنه يعيد توزيع أدوار الكاتب والشارح، مما يجعل عمله تعدياً على نظام اللغات. ويتجنب النقاد المحافظون شرّ هذا النقد بالمحافظة على الحق الذي به يُجاهون، والذي يدعون الحصول عليه «لتنفيذه».

#### الناقد الأقرب

أقام أرسطو تقنيّة الكلام المتبدع على أساس وجود محتمل أودع نفوس البشر عبر التقليد وحكام القوم والأغلبية، والرأي السائد. إلخ..

المحتمل، في أيّ عمل أدبي أو خطبة، هو ما لا يناقض أيّاً من هذه السُّلطات. والمحتمل لا يتوافق بشكل حاسم وما كان (هذا شأن التاريخ) ولا ما يجب أن يكون (هذا شأن العلم)، ولكن ببساطة يتوافق وما تعنقه العامة ممكناً. على أن هذا الممكن يحتمل أن يكون

معاييراً للواقع التاريخي أو للممكن العلمي. فكان أرسطو بذلك أسس نوعاً من الجاهلية الخاصة بالجمهور. وإذا طبقنا مبادئ هذه الجاهلية على بعض الأعمال الجاهلية الطابع، أمكننا الوصول إلى إعادة تشكيل المحتمل الذي يأخذ به عصرنا؛ إذ إن أعمالاً أدبية كهذه لا تناقض البتة ما يعتقده الجمهور ممكناً، مهما تكن استحالتها تاريخياً وعلمياً، بارزة.

إلى ذلك فالنقد القديم يمت بصلة إلى ما اعتبرناه نقداً جماهيرياً مهماً تمادى مجتمعنا في استهلاك التحليل النقدي واستهلاكه الفلم والأغنية؛ وإذا نظرنا إلى الجماعة المثقفة رأيناها تتمتع بجمهور محبذين، يسود رأيها الصفحات الأدبية في كبريات الصحف وتتحرك ضمن إطار المنطق الفكري حيث من المستحيل نقض ما هو ناشئ عن التقليد، والحكماء، والرأي السائد، الخ. وأخيراً نقده إحتيالي.

هذا المحتمل لا يُصرَّح عنه مطلقاً عبر بيانات مبدئية. ولئن كان هذا المحتمل هو «ما يُمّ بسهولة»، ظلَّ خارج كلِّ منهج، كون المنهج عامة فعلٌ شكٌّ، تُناقش عبره الصدق وطبيعة العمل الأدبي. هذا ما نلاحظه بشكل خاص في اندهاشات هذا المحتمل ونقائمه إزاء «مبالغات» النقد الحديث:

فقد يبدو له كلُّ شيء «عيبياً»، «سُخيفاً»، «ضالاً»، «مرضياً»، «غضبياً»<sup>(١)</sup>. يُؤيِّزُ النقد الإحتيالي البدعيَّات

(١) بعض العبارات التي أطلقها «ر. بيكار» على النقد الحديث: «تضليل»، =

التي غالباً ما تكون معيارية. وبناءً على منهج العكس التقليدي، يكون غير المعقول صادراً عن المحرّم، أي عن الخطر: وتصبح الخلافات بالتالي افتراقات، والافتراقات أخطاءً، والأخطاء خطايا، والخطايا أمراضاً، والأمراض بشاعات فائقة. ولما كان هذا النسق المعيارياً محدوداً جداً، فالتفسير من الأمور يفيض عنه: فمئة قواعد تنشأ وتكون قابلة لأن يدركها الإحتال الذي يستحيل تجاوزه وإلا وقع النقد في نوع من تضادٍ للطبيعة. فما هي إذن قواعد الناقد الأقرب التي ارتثيت عام ١٩٦٥.

### الموضوعية

تلك هي القاعدة الأولى التي بها أصمّوا آذاننا: الموضوعية. ماذا نفهم بالموضوعية في مادة النقد الأدبي؟ ما نوعية العمل الأدبي الموجود خارجاً عنا؟، هذا الخارج الأثمن من كل المعايير، لأنه يضع حداً لموس النقد، فتجتمع عليه كل الآراء وتتفق. ولا نكف عن إعطائه تحديدات كثيرة كونه خاضعاً لتحولات فكرنا؛ قبلاً كانت تعني الموضوعية، المطلق، الطبيعة، الذوق إلخ... وأمس كانت حياة الكاتب، «قوانين النوع الأدبي»، التاريخ. وها نحن الآن نعطي

= «المخاطر والأخرق»، «بمذقية» و«تميم شاذ»، «طريقة متطرفة»، «جملٌ مغلوطة...» «طابع هذا الكلام مرضي...»، «احتمالات فكرية...» «مناهاة»، «كتابٌ يحوي ما يدعو إلى الثورة...» غير أن هذا الكلام الذي أطلقه بيكار لم يكن من إبداعه هو، بل اقتبس نقس «پروست» حيناً عارض «سانت بوف».

تحديداً مختلفاً. فيقال لنا أن العمل الأدبي يتضمن حتميات من الممكن استنتاجها حال اعتمادنا « تأكيدات الكلام والعلاقات التضمينية التي يقيمها الترابط النفسي، وضروريات بنية النوع الأدبي ».

ثمة نماذج مبهمة تختلط هنا. الأول من طبيعة معجمية -: يجب أن يلازم قراءة كورناي، راسين، مولير، إطلاغ القارئ على العبارات الصعبة من خلال قاموس « الفرنسية الكلاسيكية » لمؤلفه « كايرو ». هذا لم ينكره أحد ؛ غير أن ما يُسمى « بتأكيدات الكلام »، ليست إلا تأكيدات اللغة الفرنسية، وأكثر تحديداً تأكيدات القاموس.

فمن المزعج ألا يكون الإصطلاح التعبيري في كلام إلا مادة البناء في كلام آخر، لا يناقض الأول ويفيض إلى ذلك شكوكاً:

إلى أية وسيلة تحقق، إلى أي قاموس يجب أن يخضع هذا الكلام الآخر، العميق، الواسع، الرمزي، والذي منه يتكوّن العمل الأدبي، والكلام ذو المعاني المتعددة<sup>(١)</sup> وهذا مماثل لما يمكن أن يحدث للترابط النفسي ».

(١) على الرغم من أنني لا أولي الدفاع عن كتابي « حول راسين » أهمية مطلقة. لن يعني أن أدع تكرار ما قالته، جاكلين بياني، في لوموند (٢٣ ت' ١٩٦٥) بأنني اقترفت تفسيرات معكوسة حول لغة راسين. فإذا كنتُ ذكرتُ ما في فعل تنفس من تنفس (بيكار، ص ٥٣) ليس لأنني تجاهلتُ معنى العصر الذي مؤداه (إسراج) كما سبق وقلتُ بل المعنى المعجمي لم يكن متناقضاً والمعنى الرمزي، الذي يشكل، عبر المصادفة وبطريقة مأسورة، المعنى الأول... ».

عبر أي مفتاح وأية رؤية عليك أن تقرأ العمل الأدبي ؟ أشكال كثيرة يعتمدها الناقد لتسمية السلوكيات الإنسانية ، ثم يعتمد إلى وصف ترابطها النفساني عبر أشكال متعددة أخرى : فالعلاقات التضمينية لعلم النفس التحليلي تختلف تماماً عن تلك التي لعلم النفس السلوكي الخ .. يبقى أن غالبية النقّاد يلجأون إلى علم النفس « السائد » ، الذي يدركه الناس جميعهم ، فإي يهيم شعوراً بالإطمئنان عظيماً ؛ ويشاء سوء الطالع أن يتكوّن علم النفس مما تعلمناه في المدرسة عن « راسين » و « كورناي » الخ ... لأنه يطمئنا إلى الصورة التي اكتسبناها وكونها عن الكاتب مذكّراً على مقاعد الدراسة :

ذاك تحصيل حاصل !.

فإن يقال أن شخصيات مسرحية « أندروماك » « أفراد » محتذون وأن عنف هيامهم ، .. إلى ما هنالك ، هو من دواعي تقبّل الغموض على حساب السطحية ، دون أن يأمن المرء جانب الخطر » .

أما فيما يتعلّق « ببنية النوع الأدبي » ، فقد رغبتنا في معرفة المزيد عنها : تناول الباحثون على مدى مئة عام كلمة « البنية » ، و « ثمة » بنويات كثيرة : « البنوية الوراثة ، الظواهرية الخ ... ثمة أيضاً بنوية « مدرسية » ينحصر دورها في إعطاء تصميم عن العمل الأدبي . أية بنوية يقصد هؤلاء ؟ وكيف السبيل إلى إيجاد البنية دون اللجوء إلى نموذج منهجي ؟

كذلك الأمر بالنسبة للمرحية ذات النسق الذي يعود فضل



انتشاره إلى المنظرين الكلاسيكيين؛ ولكن ما تكون بنية الرواية، التي يجب أن تقابل «هلويسات» النقد الحديث<sup>٢</sup>.

هذه البديهيّات ليست إلّا إختيارات. فإذا تناولنا «الترابط النفسي» وحلّلناه حرقياً، لتبيّن لنا أنه ساخر بما يعالجه أو أنه خارج عن كل ملاءمة؛ فلم يدّع أحد ولن يدّعي أبداً أن الخطاب العمل الأدبي معنّى أدبياً، يُعلمنا فقه اللغة بوجوده، غير أن المسألة تكمن في معرفة إذا كان للنقاد حق قراءة معان أخرى في الخطاب الأدبي، لا تتناقض وهذا الأخير.

ولن يسع القاموس أن يجيب عن هذا السؤال. ولكن ثمة قراراً إجماعياً حول الطبيعة الرمزية للكلام. على أن هذا التحليل يمكن له أن ينسحب على «البديهيّات» الأخرى: كون هذه البديهيّات تأويلات لأنها تفترض اختياراً مسبقاً لنموذج نفسي أو بنياني؛ ونظام الرموز هذا يمكن له أن يتنوّع، وهو في الحقيقة واحد؛ وقد تعتمد موضوعيّة النقد بمجملها على الدقّة التي من خلالها تطبق على العمل الأدبي النموذج الذي تختاره، ولن يكون اعتادها مطلقاً على انتقاء نظام الرموز<sup>(١)</sup>. وليس هذا يعدّ كل شيء؛ فلم يكن من الضرورة إعلان الحرب على النقد الحديث الذي أسّس موضوعيّة وصفاته على ترابطها. فالنقد الاحتمالي يختار كالعادة نظام رموز الكلمة: وهو اختيار كغيره من الإختيارات. ولكن لننظر إلى عواقبه.

(١) الذي يعتمد على هذه الموضوعية الجديدة.

يعلّم أصحابُ هذا النقد الإحتاليّ وجوب « المحافظة على دلالة الكلمات ». والخلاصة، ليس للكلمة إلا معنى واحد: المعنى الجميل وقد تؤدّي هذه القاعدة، وبشكل تعسّفي، إلى الإرتياب أو تبسيط وتبذيل عام للصورة: ينهون عنها برقّة وببساطة ( يجب ألا نقول أن تيتوس اغتال بيريونيس لأن بيريونيس لم تمت قتلاً ) وثارة أخرى يهزّونهم حين يتظاهرون متهمّين التقيّد بحرفية الكلام الموحى ( إن ما يربط نيزون الشمسي بدموع « جوني » ناشئ عن عمل « الشمس التي تحفّف مستقماً » أو عن « إستعارة من علم الفلك »<sup>(١)</sup> .

ويتشدّدون طوراً آخر على اعتبارها روعاً من رواسم العصر ( يجب ألاّ ندعي أي تنفّس في كلمة تنفّس، لأن هذه كانت تعني في القرن السابع عشر « ارتساح » ). وقد نخلص الآن إلى دروس فريسة في القراءة: يجب أن نقرأ الشعراء دون أن نوحى: تمنع أية رؤية من الإرتفاع أعلى مما تعنيه هذه الكلمات التي لا أبسط ولا أحسن، ومهما كانت هذه الرؤية في رواج من أمرها. وليس للكلمات قيمة مرجعية، ولكن إستهلاكية: فهي تستخدم في الإنصال كما في أي تبادل أعمال مبسّط، وتُعدّم من الإجماع.

بشكل عام، الكلام لا يفترض إلاّ تأكيداً واحداً: التبذّل. وهذا ما يخفّاه النقاد الإحتاليون دائماً.

والضحية الأخرى التي تقع فريسة هذا النقد: الشخصية هدف

(١) المجلّة البرلمانية، ١٥ تـ ١٩٦٥.

الذين المبالغ فيه والساحر، وعلى هذه الشخصية ألا تسرف بإظهار عواطفها: معيارهم في ذلك تصنيف يجهله النقد الإحتالي (لا يسع أوريسيت وتيتوس أن يتكاذبا) ولا يعرفه الاستهزام (أوريفيل تحب أخيل دون أن تتصور بأنه يتملكها) فهذا المدهش الذي يتحكم بالكائنات وعلاقاتهم، يجب ألا يتوقر للخيال: الحياة هي الواضحة بالنسبة للنقد الإحتالي: غمة ابتذال مائل ينظم علاقة الناس في الكتاب وفي العالم على حدّ سواء. كأن يقال ليس ما يدعو إلى اعتبار أعمال راسين مُدرّجة ضمن نطاق مسرح الأسر، لأنها تمثل موقفاً سائداً فيبدو عبثاً أن يشدّد الناقد على تجاذب القوى الذي تبرزه المأساة الراسينية، وكون السلطة أساس كل مجتمع. على أن هذا الموقف يتم حقاً عن اعتراف، وإن على شيء كثير من الإعتدال، بتحكم القوة في العلاقات الإنسانية.

ولم يكفّ الأدب، الأقلُ قرعاً، عن التعليق على الطابع غير المحتمل للمواقف المبتذلة، لأنه الكلام الذي يحوّل العلاقة السائدة إلى علاقة أساسية، ويجعل هذه الأخيرة علاقة فضائية. هكذا يسعى النقد الإحتالي إلى الإنقاص من كل شيء درجة.

فالذي يبدو مبتذلاً في الحياة يجب ألا يوقظ في الأدب؛ وما ليس كذلك في العمل الأدبي، يجب ألا يُبتذل. تلك هي الجالبية الفريدة، التي تحكم على الحياة بالصمت وعلى العمل الأدبي باللامعنى.

## الذوق

ولئن مررنا على بعض قواعد هذا النقد الإحتيالي، نهبط أكثر، متجاوزين الرقابات الساخرة، لنلج المنازعات الباطلة ونحاور نقاد الأمس البعيد امثال « نيزار » و« نيبو موسين لوميرسييه »، عبر نقاد عصرنا الأقدمين.

كيف يمكن لنا أن نحدد مجموع المحرمات التي نشأت تلقائياً عن الأخلاق والجمالية، وحيث يزج النقد التقليدي بكل القم التي يعجز عن إلصاقها بالعلم؟ ولتسمّ نظام التحريمات هذا « بالذوق ». فعمّ ينهي الذوقُ التكلمَ؟ على الأشياء. إذ سرعان ما يعدّ الشيء مبتذلاً، ساعة يُنقل إلى خطاب عقلائي: تلك فظاظة ناشئة، لا عن الأشياء مجد ذاتها، بل عن تمآزج المجرد بالبحسوس (يمنع منعاً باتاً أن تمتزج الأنواع الأدبية)، وما يبدو مضحكاً، بنظر هذا النقد، أن يتمكن أحدهم من الكلام على الأسبانخ في معرض عمله الأدبي. فما يصدم هو لكل المسافة القائمة بين الشيء وكلام النقد الرموز، حتى ننتهي إلى تبديل غريب لا جدوى منه: وفي حين يندر أن تكون صفحات النقد القليلة مجردة كلياً<sup>(١)</sup>، تبدو أعمال النقد الحديث على العكس من ذلك، أقلّ تجريدأ، لأنها تعالج مواداً وأشياء، لذا عدّها النقد الإحتيالي ذات تجريد لا إنساني.

---

(١) أنظر مقدّمات ر. بيكار لمسرحيات راسين، الأعمال الكاملة - بلياد، المجلّد I، ١٩٥٦.

ما يعنيه الإحتال بكلمة « محسوس » ليس إلّا « المألوف » .  
فالمألوف هو الذي يتحكم بذوق الإحتال ؛ وعلى ذلك لا يمكن للنقد  
أن يتخذ الأشياء ( كونها غاية في الثرية ) ، والأفكار ( لأنها مسرفة في  
التحريد ) منطلقاً وأساساً ، بل عليه أن يعتمد على القيم دون غيرها .

وهنا يبين الذوق مقيداً إلى أقصى الحدود ، إنه الخادم الأمين  
والمشترك للأخلاق وللجالية معاً . وهو بمثابة الباب الدوار عبره  
يتلاقى « الجميل » و « الخيّر » ، يدرجها سرّاً النقد الإحتالي ضمن نوع  
مبسّط . على أن لهذا القياس قوة تَبْذُدُ السراب : فحينما يُنْهَمُ النقد  
بالإسراف في الكلام على الجنس يجب أن نفهم أن مجرد الكلام على  
الجنس هو دائماً مغالاة : فإن يتمثّل الناقد الأبطال الكلاسيكيين توفّرَ  
لهم جنس ( أو لم يتوفّر ) أمرٌ يعني أن تتدخّل أمور الجنس « الموهوسة » ،  
المطلقة العنان ، الوقحة » .

وما لم تُجمع عليه آراء هذا النقد : أن يكون للجنس دور في  
تشكيل الشخصيات ، بيد أن هذا الدور يمكن أن يتبدّل بحسب المنهج  
الذي يتبعه النقاد ، أكان منهج فرويد ، أو ادلير ، وهذا ما لم يدخل في  
وعى النقد والناقد القديمين ، وماذا يعرف هذا الأخير عن « فرويد » ،  
اللهمّ إلا ما قرأه في مجموعة « ماذا أعرف » .

والواقع ان الذوق تحريمٌ للكلام ، ولا يعود السبب في إدانة علم  
التحليل النفسي إلى أنه يعتمد التفكير ، بل لأنه يتوسّل الكلام ، ويأمل  
النقد القديم في تحويل علم التحليل النفسي الى مجرد ممارسة طبية يعاين

المريض خلالها، فلا يشر حينئذ أي اهتمام يفوق الإهتمام بالتأثير<sup>(١)</sup>. لكن الأدهى في الأمر، أن هذا العلم يتناول في خطابه الكائن المقدس بامتياز، وهو الكاتب. والذي يشرحه هذا العلم ليس كاتباً حديثاً، بل هو كلاسيكي<sup>٢</sup>. فيعتبر «راسين» أنقى الشعراء على الإطلاق وأكثرهم إحتشاماً في إظهار عواطفه<sup>(٢)</sup>.

والواقع أن النقد القديم يصوغ من علم التحليل النفسي صورة غاية في العتق. وتستند هذه الصورة إلى تصنيف سلفي للجسد والإنساني. فالإنسان يحسب النقد القديم تكوُّنه منطقتان تحليليتان: المنطقة الأولى، إذا صحَّ التعبير، هي المنطقة العليا - الخارجية: الرأس حيث الخلق الفني، الظهور النبيل، ما يمكن إظهاره، وما يجب أن يُرى، أما الثانية فهي الدنيا - الداخلية، حيث الجنس (الذي يجب ألا يُسمى) الغرائز، «النزوات الموجزة»، «العضوي»، «الآليات المغفلة»، «عالم الميول الفوضوية الغامض». فهنا يتمثل الإنسان البدائي المباشر وهناك يتجلَّى الكاتب المتحوِّل، المالك نفسه.

ولطالما ادعى النقد القديم أن علم التحليل النفسي يغالي في وصل الأعلى بالأدنى، والداخل بالخارج، وهو إلى ذلك يهب «الأدنى» المخبأ، إمتيازاً مطلقاً، حتى ليكاد يصبح هذا الأخير في النقد

(١) الوخر بالإبر.

(٢) ص ٢٥ - «أيمكن لنا أن نبني شكلاً غامضاً حين نحكم ونبيِّن عبقرية راسين التي ولا أوضح»، (المجلة البرلمانية Revue parlementaire ١٥، ٢٠ ١٩٦٥).

الحديث، المبدأ « التفسيري » للأعلى الظاهر . وعلى ذلك لا يكاد المرء يبتين « الحصى » من « الماسات »<sup>(١)</sup>.

نتوجه الى النقد القديم مرة أخرى : ان علم التحليل النفسي لا يحول موضوعه الى « اللاوعي » وأن النقد التحليلي النفسي بالتالي لا يسهه أن يتهم بجعل الأدب « مفهوماً سلبياً الى أقصى درجات السلبية » ، لأنها ، على العكس من ذلك تعتبر الكاتب فاعلاً لعمل ( وهذه الكلمة تنتمي الى اللغة التحليلية - النفسية وهذا ما يجب ألا نغفله ) ، وقد يبدو افتراضاً مبدئياً أن يمنح المرء قيمة عليا « للفكرة الواعية » وان يفترض بالتالي القيمة الدنيا « للمباشر والبسيط » ، وأن كل التعارضات الجمالية - الأخلاقية بين إنسان عضوي ، ميولي ، آلي ، بلا شكل محدود ، أولي ، غامض الخ .. وبين أدب إرادي ، نير ، نبيل ، مجيد ، يستمد مجده من إكراهات التعبير ، هي تعارضات سخيفة ، لأن الإنسان التحليلي - النفسي ليس قابلاً للتجزئة ، ونموذجيته البشرية يحسب ما يورده جاك لا كان ، ليست نموذجية « الداخل » أو الخارج ، ولا « الأعلى » أو « الأدنى » ، بل انها نموذجية الوجه والقفا المتحركتين اللذين يمتلكان كلاماً لا يكف عن تبادل أدواره وعن تدوير المساحات حول ما ليس موجوداً بالفعل . ولكن ما ينفع هذا التنويه بعلم التحليل

(١) « وما دمنا نتحدث عن الأحجار ، لنحك هذه الذرة : لفرط ما يسمى البعض الى اكتشاف هاجس ما عند كاتب ، يكادون يبلون عليها الكلام في « الأحماق » حيث يمكن ان يجدوا من كل شيء ، وحيث يفترضون الحصاة جوهرة » . « الجنوب الحر » ١٨ ت ١ (١٩٦٥) .

النفسي؟ إن جهل النقد القديم علم التحليل النفسي هو بكثافة وصلابة الأسطورة (وهذا ما يجعلها تتخذ في النهاية طابعاً جذاباً): إلا أن موقفها هذا لا يمتُّ عن رفض بل عن حالة مدعوة لتتجاوز بهدوء كل الأجيال: « ما يعني أن أقول عن مثابة الأدب الفرنسي بخاصة، منذ ما يقارب الخمسين سنة، في إعلان أولية الغريزة، واللاوعي، والحدس، والحدس بالمعنى الألفاني، أي كل ما هو في تعارض تام مع الذكاء ». وكتب هذه الأسطر ليس « ريمون بيكار » ذا الكتابات التي ترقى إلى ١٩٦٥ بل « جوليان بندا » عام ١٩٢٧<sup>(١)</sup>.

### الوضوح

تلك هي الرقابة الأخيرة التي يطرحها النقد الإجمالي. وهي تتوجه إلى اللغة. فترى هذه الرقابة أن تمتنع بعض الاستعمالات عن النقد كونها تندرج ضمن نطاق « اللهجات ». بيد أن كلاماً أوحده يفرض ذاته على النقد: « الوضوح »<sup>(٢)</sup>.

فمنذ زمن بعيد، يعيش مجتمعنا الفرنسي الوضوح، لا كميزة اتصال فعلي بسيطة، ولا كصفة متحركة يمكننا إسنادها إلى كلمات متنوعة ولكن ككلام منفصل: كأن يقتصر الأمر على أن يكتب المرء اصطلاحاً تعبيرياً مقدساً، ينتمي إلى اللغة الفرنسية، كما حُطت

(١) ذكرته بطريقة مدحية جريدة « الجنوب الحر » (١٨ ت ١٩٦٥).

لا بد من دراسة صغيرة لنتاج « جوليان بندا » الحالي.

(٢) أمتنع عن ذكر كل اتهامات « العامية الكثيفة » التي كنت هدفاً لها.



المهرؤغلفية والسنسكريتية ولاتينية القرون الوسطى<sup>(١)</sup>. فالاصطلاح التعبيري قيدُ المعالجة والذي أسميناه «الوضوح الفرنسي»، هو لغة سياسية بشكل خاص، وكُدت ساعة تَمُنَّت طبقات المجتمع العليا أن تحوّل فرادة كتابتها إلى كلام عالمي، وهي تسعى جاهدة إلى إقناع الكل بأن منطق اللغة الفرنسية هو المنطق الأمثل؛ وهذا ما يدعونه بعقريّة اللغة: وتكمن بعقريّة اللغة الفرنسية في أن يتقدّم الفاعل الكلام، ومن ثمّ العمل أو الفعل، ويكون في الخاتمة المتلقّي أو المفعول، بشكل يتلاءم ونموذج «طبيعي» كما يدّعون.

غير أن تلك الأسطورة تحطّأها العلم عبر الألسنية الحديثة<sup>(٢)</sup> فاللغة الفرنسية ليست أقل ولا أكثر «منطقية» من أية لغة أخرى<sup>(٣)</sup> ونعرف جيداً ما أحدثته المؤسسات الكلاسيكية من تشويهات في لغتنا.

(١) كل ذلك قاله «ريون كونه» عبر الأسلوب الملائم: «هنا الجبر الذي يحكم العقلانية النيوتونية، فعل الإيمان هذا الذي سهّل على فريديريك بروسيا وكاترين روسيا مساوماتها، عامية الديبلوماسيين، واليسوعيين والهندسين الأوقليديين، ويظّل ظاهراً النموذج المثالي، ومقياس كل كلام فرنسي».

(عصّي، أرقام وحروف، غاليلار - «أفكار» - ١٩٦٥).

(٢) انظر شارل بالي - ألسنية عامة وألسنية فرنسية (برن، فرانك، ط ١٩٦٥ / ٤ /).

(٣) يجب عدم المزج بين إدعاءات الكلاسيكية بأن في النحو الفرنسي التعبير الأمثل عن المنطق العالمي وبين وجهات النظر العميقة التي لا «يسور» رويال حول مسائل منطقية الكلام.

والغريب في الأمر ، أن الفرنسيين لا يكتفون عن التفاخر به  
« راسينهم » (ذي معجم الألفي كلمة) ، ولا يتشكون مطلقاً من عدم  
إكتسابهم شكسبيراً فرنسياً .

إنهم يقاتلون اليوم وبهمة مضحكة لأجل « لغتهم الفرنسية » : وقائع  
إيجائية ، تفجرات ضد الغزوات الخارجية ، أحكام بالموت على بعض  
الكلمات المردودة وغير المرغوبة . إذ يجب على الدوام تنظيف اللغة  
وتتقنها من الشوائب ، ومنع وإزالة وصيانة هذه اللغة من كل دخيل  
عليها . ولما كنّا نعارض الطريقة الطبية التي كان يلجأ إليها النقد القديم  
للحكم على الاستعمالات التي لا تتروق له ( إذ يلصق بها صفة  
المرضية ) ، نقول أن ثمة مرضاً وطنياً ندعوه تطهيرة الكلام . وترك  
لعلم النفس العياني - الاتني فرصة تحديد معنى هذه التطهيرة ، حتى  
ليتوجس المرء من هذه المالتوسيانة رعباً : « يقول الجغرافي بارون » ،  
كلام قبائل البابو فقير جداً ، فلكل قبيلة لغتها ومعجمها في  
إضمحلال دائم لأنهم يمحذفون بعض الكلمات كلما واروا أحدهم  
الثرى ، علامة على الحداد<sup>(١)</sup> .

نكاد نتلاقى وقبائل البابو عند هذا الحد : فنحن لا نزال نبخر  
كلام الكتاب والأسموات رافضين في الآن ذاته الكلمات والمعاني  
الجديدة التي تلدها الأفكار : فعلمة الحداد هنا تطال الولادة لا  
الموت .

---

( ١ ) « بارون » ، جغرافيا (صف الفلسفة - طبعة ١ Ecole ص ٨٣) .

بيد أن محرّمات الكلام هذه تساهم الى حد ما في الحرب الصغيرة التي تخوض غارها الطبقات المفكّرة . والنقد القديم هو في عداد هذه الطبقات وليس « الوضوح الفرنسي » الذي يدّعيه سوى لهجة كثيرها من اللهجات . إنه تعبير إصطلاحي خاص ، كتبه فريق محدّد من الكتّاب ، والنقاد ، والمدونين ، وهو لا يحاكي كتابنا الكلاسيكيين مطلقاً ، بل كلاسيكية كتابنا . ولم تتأثّر هذه اللهجة الماضوية بما يفرضه التعليل من ضروريات محدّدة ، أو بالغياب الزهدي للصور ، بمثل ما يتكوّن الكلام الشكلي للمنطق ( هنا يحق لنا الكلام على الوضوح ) بل تأثرت بمجموعة من القوالب التي حفلت وفاضت <sup>(١)</sup> ببعض الجمل المداورة التي تميّزت هي الأخرى برفضها بعض الكلمات التي أبعدتها رعباً أو جذراً من الدخلاء ، كون هذه الكلمات آتية من عوالم غريبة مشكوك بأمرها .

نجد هنا فريقاً محافظاً يرى عدم إحداث أي تغيير في الفصل والتوزيع المعجميين : ذلك أشبه بانقضاخ على ذهب الكلام ، وقد يقصر هذا الفريق عمل الكاتب على إطار ضيق . كأن يضع بتصرفه مثيراً <sup>(٢)</sup> من الإصطلاحات يُمنع الخروج عليه ( للفيلسوف الحق

(١) مثال على ذلك : « الموسيقى الإلهية تُسقيط كل الأحكام المسبقة ، كل التضادّات الناشئة عن عمل أدبي سابق حيث راح «أورفه» يكيّر قنارته إلخ... » كل هذا ليقل أن «مذكورات» موريك الجديدة هي أفضل من القديمة (لوموند - ١٩٦٥) .

(٢) المثير (راسب غريني محتج على دقائق من الذهب أو سواء من المعادن الثمينة) .

بلهجنه مثلاً). أما الإطار الذي خصّصه هذا الفريق للنقد فقد يبدو غريباً وخاصاً لأنه يستحيل على الكلمات الغربية أن تلج إليه (كأن أمسّ ما يلجأ إليه النقد هو حاجات مفهوميّة مخضّة جدّ مختصرة).

بيد أن ذلك الكلام هو في الصدارة من الكلام الشامل. وليس هذا الكلام العالميّ «المزيف» إلّا ما هو سائد: ولأن عدداً هائلاً من العادات والمفوضات يكوّنه (الكلام) لن يكون إلا لهجة خاصة أضيفت إلى اللهجات: إنه الكلام الشامل لممتلكيه.

يمكننا التعبير عن هذه الترسيسية الألسنية بصورة أخرى: فما إن اللهجة: هي كلام الآخر (لا الغير) فهي ليست بالتالي كلام الذات، وهذا ما يفسّر ميزة هذا الكلام. ساعة يبطل الكلام أن يكون خاصاً بمجاعتنا، نعدّه غير ذي فائدة، فارغاً، هاذيماً، ممارساً لا لدواعٍ جدية، بل لدواعٍ تافهة أو منحطّة (ترف، إكفاء)، هكذا يبدو كلام «النقد الحديث» لناظريّ «ناقد سلفيّ نموذجيّ» أكثر غرابة من لهجة «اليديش» (وقد تغدو هذه المقابلة مشكوكاً بصحتها)<sup>(١)</sup> التي يمكن أن يتلقننا<sup>(٢)</sup> المرء «إذ لماذا لا تقال الأشياء ببساطة أكثر؟».

كم من المرات تناهت إلى أسباعنا هذه العبارة؟ ولكن هل يمكن

(١) ر. م. ألبريس، فنون، ١٥ ك ١٩٦٥ (بحث حول النقد) ويبدو أن لغة الجرائد والجامعات مستبعدة من كلام اليديش.

(٢) في المدرسة الوطنية للغات الشرقية.

للنقد القدم أن يتبرأ من كلامه المتلبس، كما لا يسهه أن يتجاهل  
الطابع الصحي الخفي لبعض استعمالات شعبية<sup>(١)</sup>.

ولو افترضت نفسي ناقداً قديماً، لرأيت من المعقول أن أطلب من  
زملائي أن يكتبوا «إن السيد بيرويه» يجيد كتابة استعمالات  
الفرنسية بدل أن يقولوا: «يجب أن نمدح قلم السيد بيرويه الذي ما  
انفكَّ يخرنا بعبارة المفاجئة وما تحمل في طياتها من غبطة..» أو أن  
يعني هؤلاء «بالنقمة»، «كلَّ حركة صادرة عن القلب تسعر القلم  
وتشحنه بنتؤات قاتلة»<sup>(٢)</sup>.

فما يمكن أن يقال عن قلم الكاتب، الذي يشتمل حيناً، ويغز حيناً  
آخر، ويغتنل أحياناً؟ هذا الكلام ليس واضحاً إلا بمقدار ما هو  
مقبول.

والواقع أن الكلام الأدبي الذي مارسه النقد القدم، لا يهتأ بتأثر.  
لا يسهه أن يكتب ولا أن يفكر بشكل مختلف. إذ إن يكتب المرء،  
يعني أن ينظم العالم، وأن يفكر (أن يتعلم لغة يعني أن يتلقن كيفية  
التفكير في هذه اللغة) وقد يبدو أمراً غير ذي فائدة أن أطلب من  
الآخر مراجعة كتابته، إذا لم يقرر إعادة تفكير ذاته. ولا يرى

---

(١) «برنامج عمل لمجدي الألوان الثلاثة: بنية خط الدفاع، إتقان استرداد  
الكرة بالمقب، إعادة النظر بمسألة الإصابة».. L'Equipe 1 déc 1965.

(٢) ب - هـ - سيمون - لوموند - ١ ك' ١٩٦٥، وج بياني لوموند - ٢٣  
ت' ١٩٦٥.

النقد القديم في «لهجة» النقد الحديث إلا تجاوزات في الشكل مغلفة بتفاهات عميقة. ويمكننا «اختصار» كلام، حين نلغي النسق الذي يؤلفه، أي الروابط التي تصوغ معنى الكلمات، فيمكننا حينئذ أن نترجم كل شيء إلى لغة فرنسية جيدة؛ فلم لا نعمد إلى تحويل «الأنا - المثالي، الفرويدي إلى «الضمير الأخلاقي» في علم النفس الكلاسيكي؟ أليس هذا المقصود من تلميحات النقد القديم؟ نعم، إذا حذف كل ما عداه. إعادة كتابة في الأدب، لأن الكاتب لا يمتلك كلاماً - قبلتاً وينتقي عباراته من بين عدد من نظام رموز متماثلة (وهذا لا يعني ألا يسمى جاداً إلى اكتشافها).

ثمّة وضوح في الكتابة، غير إن هذا الوضوح يمتّ بصلة أكثر إلى «ليل الدواة» الذي تكلم عليه «مالارميه» منه إلى المعارضات الحديثة التي تحاكي أسلوب «فولتير» و«نيزار». فالوضوح ليس صفة تلصق بالكتابة، بل هو الكتابة ذاتها، من حين تتأسس هذه الكتابة وتصير على حالها، إنه كل هذه الرغبة التي تتضمنها الكتابة.

ومن الأكيد أن يشكل هذا الأمر صعوبة بالغة للكاتب تفوق حدود تقبله. ولكن كيف يسهه اختيار هذه الحدود، إذا حدث وقبل أن نكون ضيقّة: إن يكتب المرء، لا يعني أن يلتزم علاقة سهلة مع «واسطة» تربطه بكل القراء المحتملين، بل إن يلتزم الكاتب علاقة صعبة مع كلامنا الخاص: فعلى الكاتب فريضة يجب أن يؤديها للكلام الذي هو حقيقته، لا كما يدّعي النقد الصادر عن جريدة «الأمة» الفرنسية، أو «الموند». «فاللهجة» أو «الروانة»، ليس أداة للظهور،

كما قد يُوحى به مع تهاوُل غير مفيد هي الخيالُ (فهي تصدم كما الخيالُ) ويمكن للخطاب الفكري أن يستعين به يوماً ليحدّد الكلام الاستعاري.

أدافع هنا، عن حقي في الكلام، لا عن حقي في لهجتي الخاصة. وكيف يسعى الحديث عن ذلك؟ الحريُّ بالراء أن يحسَّ ضعفاً عميقاً ساعة يتخيَّل أن يكون أحدهم مالكاً لبعض الكلام حتى يصير من الضروري أن يدافع عنه كملكيَّة، لها خصائص الوجود. فهل يمكن أن أكون أنا قبل أن يكون كلامي؟ كيف يمكن أن أعيش كلامي كصفة لاصقة بشخصي؟. وكيف أوقن أن الفضل في كلامي يعود إلى وجودي المسبق؟ يمكن للناقد أن يعالج هذه التوهّمات خارج الأدب؛ غير أن الأدب هو بالتحديد ما لا يسمح بهذه المعالجة. فأنّت حين تبسط التحريم على بقية الاستعمالات، تنفي ذاتك عن الأدب: فلا يسعنا مطلقاً، ويجب أن يُحال دون إمكاننا، التصرّف حيال الأدب كما الشرطة القامعة، إزاء فن متحرّر، كما في سالف اليهود أبام وسان - مارك - جيراردان<sup>(١)</sup>.

#### اللاترميز

ذلك هو النقد الإحتالي كما برز عام ١٩٦٥: يشترط على الناقد أن ينظر الى عمل أدبي على أساس من «الموضوعية» و «الدوق»

(١) يحذر الشبيبة من خطر «الأوهام والتفصيلات الأخلاقية» التي تنشرها وكتب العصر.

و «الوضوح»، القواعد التي لا تمت بأية صلة الى عصرنا الحاضر: فالقاعدتان الأخيرتان رقتا إلينا من العصر الكلاسيكي، أما الأولى فمن العصر الوضعي، فيتكون بذلك جسم من القياسات الشائعة، نصف - الجالية (والناشئة عن الجميل الكلاسيكي)، نصف - المعقولة (التي اختلفها «الذوق العام»): ويتم بذلك إقامة مدى يؤمن التواصل بين الأدب والعلم ولا يختص بواحد منها دون الآخر.

وجلّ ما يظهر هذا الغموض في الإقتراح الأخير الذي يبدو استحوذ على الفكرة الإيصائية للنقد القديم، لفرط ما كرّرها السلفيون بورع، ومؤدّاها أنه يجب احترام «نوعية» الأدب.

إستعان أصحاب القدم بعبارة «الأدب هو الأدب» حتّى يباشروا حرجهم ضدّ النقد الحديث، فيّتهموا هذا الأخير بكونه «غير مهال»، بالأدب من حيث هو حقيقة فريدة<sup>(١)</sup>. ولمذه العبارة مزية المحتمية التي لا يمكن دحضها: «الأدب هو الأدب».

ومتى أكدنا عجز النقد الحديث عن تقويم «الأدب من حيث كونه أدباً»، أمكننا ان ننذّر من عقوق هذا النقد الحديث، العاجز عن تحسس ما في الأدب من فن وعاطفة وجمال وإنسانية<sup>(٢)</sup>. وذلك بأمر من الإحتال أو الممكن إلى ذلك، يتظاهر بإقران النقد بعلم مستحدث

(١) ر. بكتار ص ١٠٤ و ص ١٢٢.

(٢) ... المجرد من هذا النقد الحديث، اللإنساني والمضاد للأدب».

(المجلة الألمانية - ١٥ ت ١٩٦٥)



يتخذ الموضوع الأدبي في « ذاته » دون ان يعود الى علوم أخرى، تاريخية أو أنثروبولوجية: ويبدو هذا التجدد، إذن مريباً: حتى أن « برونوتير » يلجأ الى العبارات ذاتها ليلوم « تين » على إهماله « الجوهر الأدبي » أي، « القوانين الخاصة بالنوع الأدبي ».

أن يحاول الناقد إقامة بنية الأعمال الأدبية مبادرة في غاية الأهمية سعى إليها بعض الباحثين عبر ما آذخروا من مناهج، لا يتحدث عنها النقد القديم، وهذا طبيعي، لأنه يدّعي الحفاظ على البنيات دون أن يباشر أي عمل بنياني (هذه الكلمة التي تخزن العقول والتي يجب « تنظيف » اللغة الفرنسية منها).

من الثابت والأكيد ان تجري قراءة العمل الأدبي انطلاقاً من مستوى هذا العمل الأدبي، ولكن يرفض البعض من ناحية ان يروا مضامين ناشئة عن التاريخ او علم النفس - بُعيد ان تثبت الأشكال - كون النقد القديم لا يرغب البتة في هذه « البرّانيات » مهما كان الثمن، ومن ناحية أخرى، فإن التحليل البنياني للأعمال الأدبية يكلف أكثر بكثير مما نتصور حتى لتكاد الثروة المستجبة حول غطط العمل الأدبي، تكلف بناء نماذج منطقية: ويستحيل على الناقد الأدبي أن يحدّد نوعية الأدب إلا انطلاقاً من نظرية عامة في العلامات: وحتى يكتسب الناقد حق الدفاع عن قراءة مستمرة للعمل الأدبي، عليه ان يلمّ بالمنطق والتاريخ وعلم النفس، ولكي يرد الناقد العمل الأدبي إلى الادب، وجب ان يخرج من الأدب وأن يكون لذاته ثقافة أنثروبولوجية. إننا نشك في أن يكون النقد القديم مهياً لذلك. فهو

يقصر مهماته على الدفاع عما يراه نوعية جهالية: لأنه يرى من الضروري أن يحافظ على القيمة المطلقة التي بثها الأديب في عمله الأدبي، والتي لم يمسها واحد من العلوم «البرانية» كالتاريخ وخلفيات علم النفس: فلا يكف النقد القديم عن أن يرى العمل الأدبي نقياً لا تشوبه أية علاقة مع العالم، ولا أي اقتران بالرغبة. فالأحرى أن يكون نموذج هذه البنيانية المتحفظة أخلاقياً بحتاً.

«قل صم الآلهة، حين تتحدث عن الآلهة - هذا ما أمر به ديمتريوس أمير فالير-» وتكاد تكون اللهجة الأمرة التي يطلقها النقد القديم من القليل ذاته: فإذا تحدثت عن الأدب، قل أن ذلك من الأدب. غير أن هذا الرأي الجازم ليس مجانياً: فقد يتظاهر الناقد في البدء بإمكانية الكلام على الأدب، بأن يجعله موضوع الكلام. ولكن سرعان ما يستغذ هذا الموضوع غايته، إذ ليس ما يقال عنه، اللهم إلا عن الكلام ذاته. والواقع أن النقد الإحتالي يؤدي إما إلى الصمت المطبق، وإما إلى الثثرة: إنه لمحادثة مستحبة ذاك الذي يُدعى «تاريخ الأدب» كما قال رومان جاكوبسون عام ١٩٣١.

كاد الناقد الإحتالي يصمت بعد أن أقعدته كل تلك التحريمات التي يحاول أن يبين خضوع النص لها: فخطط الكلام الرفيع الذي أبقت له هذه الرقابات لم تسمح له بشيء سوى بتأكيد حق المؤسسات على الكتاب الأموات. أما أن يصوغ كتابة نقدية موازية للعمل الأدبي ليضعف كلام النص، فهذا أمر يفوق قدراته ووسائله، كونه، على حد زعمهم، عاجزاً عن تحمل تبعات هذا العمل.

إن الصمت ، سلوك مَنْ سعى إلى العطفة . لنسجّل إذن ، في معرض الوداع ، فشل هذا النقد . ولما كان النقد الإحتيالي هذا الأدب ، كان عليه أن يبحث في إقامة الشروط التي من خلالها يغدو العمل الأدبي ممكناً ومحتملاً وكان حرياً به أن يرسم الخطوط الكبرى لعلم ، أو أقله ، لتقنية العملية الأدبية ، غير أن هذا النقد ترك هذا الإهتمام والمهم على السواء للكتّاب أنفسهم ، فكان أن تولّوا بأنفسهم خوض هذا البحث (توفرت لحسن الحظ جماعات من الكتّاب التزمته من مالارميه حتى بلانشو) : ولم يكفّ هؤلاء عن الإقرار بأن الكلام هو من مادة الأدب ذاتها ، ساعين بذلك ، كلّ عبر طرقه الخاصة ، إلى الحقيقة الموضوعية لفنهم ، وهل يعقل أن نحرّر النقد بعد ذلك ، بحيث نخوّه ان يحدّد لنا المعنى الذي يمكن أن يهبه أناسٌ حديثون لأعمال أدبية سالفة ؟

أبخامرنا الظن بأن « راسين » كان خصّ هذا النقد التقديم باهتمامه ساعة صاغ نصّه ؟ وما يمكن أن يعني لنا مسرح « عنيف ولكن محشّم ؟ » وما تسع عبارة « أمير أبيّ وكرم ؟ »<sup>(١)</sup> . وما أغرب هذا الكلام ! فهم حين يتكلّمون على بطل المسرح الراسيني يظهرونه « بطلاً رجولياً » (دون ان يلمّحوا الى جنسه) . حتى إذا استعنا بهذه العبارة في المسرح المازيء ، تحدث ضحكاً وجلجلة عظيمين ، وهذا ما يحدث تماماً حين نقرأ رسالة كتبتها « جيزيل » لصديقتها « ألبرتين » تضمّنها رأياً في « راسين » مؤداه « صفات الأبطال رجولية »<sup>(٢)</sup> .

(١) ر. بيكار .

(٢) م - بروس ، بحثاً عن الزمن الضائع (هلياد ، مجلد 1) .

ألا تمارس «جيزيل» و «اندريه» النقد القديم حين تتحدثان عن «النوع المأساوي» و «الحبكة» (تلمس هنا نظم النوع الأدبي)، وعن الطبائع المصقولة (وهنا تلمس أثر «ترابط العلاقات النفسية») دون أن تنسب الإشارة إلى أن مسرحية «أنالي» ليست «مأساة غرامية» كما يشير النقد القديم إلى أن «اندروماك» ليست «مأساة وطنية»<sup>(١)</sup>. على أن هذا المعجم الذي استعنا به والذي أعاده النقد القديم البنا، هو معجم صبية كانت تنهتاً لنيل شهادتها العالية، منذ خمس وسعين سنة خلت.

توالى منذئذٍ ظهور ماركس، فرويد، ونبتشة. ولم يكف «مرلو - بونتي» و «لوسيان فير» عن إعلان حق إعادة النظر «بتأريخ التاريخ» وبتأريخ الفلسفة، حتى يتحول الموضوع الماضي، إلى موضوع كلي. إذن لماذا لم يرتفع صوت مماثل ليوفر للنقد الحق ذاته؟

يمكن أن نفرّ هذا الصمت وهذا الفشل أو أن نقوله على الأقل بشكل آخر. فالنقد القديم ضحية حالة يجمع محللو الكلام على تسميتها بـ «بغمة الرموز»<sup>(٢)</sup>: إذ يستحيل عليه أن يتصور أو يتلمس رموزاً، أي

---

(١) ر - بيكار لم أصنع قط من «اندروماك» مسرحاً وطنياً، ولم تكن تمايزات الأنواع اقتراجي - وهذا ما أهتم به صراحة، تحدثت عن صورة الأب في اندروماك هذا كل شيء.

(٢) عمه الرموز: المعجز عن تصور الرموز.

تواجهت مع المعاني، فهو يعتبر الوظيفة الرمزية الأكثر عمومية، مشوشة، محدودة أو ممنوعة، على الرغم من أن الوظيفة الرمزية تتيح للبشر بناء الأفكار، والصور والأعمال الأدبية إذا تجاوزنا الإستعمالات العقلية للكلام.

من الثابت والممكن أن يتحدث المرء عن عمل أدبي خارج كل مرجع يجبلنا إلى الرمز. وهذا يتعلق بوجهة النظر التي يختارها شرط أن يعلن عنها.

فحين عليّ أن أعالج اندروماك من وجهة نظر إيرادات العرض أو أن أحلل مخطوطات بروسث انطلاقاً من مادّة شطباتها، لن أرى ضرورياً الاعتقاد أو عدماً بوجود طبيعة رمزية للأعمال الأدبية، دون المجال الواسع الذي للمؤسسات الأدبية والناشئة عن التاريخ<sup>(١)</sup>.

فالمحبوس اللسان يجيد حياة السلال أو ممارسة التجارة. ولكن منذ اللحظة التي يدّعي فيها المرء معالجة العمل الأدبي بذاته، وانطلاقاً من وجهة تكوّنه يصير مستحيلاً ألا يطرح الناقد متطلبات قراءة رمزية في أبعادها المتشعبة.

وهذا ما قام به النقد الحديث - والعالم يدرك تماماً ما أنجزه هذا النقد، حتى الآن، حين اعتمد في قراءاته الطبيعة الرمزية للأعمال الأدبية، أو كما يدعوها باشلار، ارتدادات الصورة. على أن النقد القديم، الذي حاول أن يخلق معركة لم يع لحظتها أن يكون المعني

(١) راجع، حول راسين، «تاريخ أم أدب» لوسوي - ١٩٦٣.

بالبحث هو الرموز ، وأن الذي وجب ان يناقشه بالتالي هو حريات  
وحدود نقد رمزي واضح .

سبق أن ثبت هذا النقد حقوق الحرف الشمولية ، دون ان يلحق  
الى حقوق يمكن أن يتحصلها الرمز حتى وإن تبدت هذه الحقوق على  
شكل حريات متبقية رغم الحرف عنها للرمز . فهل ينفي الحرف  
الرمز أو هل يسمح به على العكس من ذلك ؟ وهل يدل العمل الأدبي  
دلالة حرفية أم رمزية . أو بحسب قول «رمبو» «حرفياً وفي كل  
الإنجاءات»<sup>(١)</sup> ؟ هذا ما يمكن ان يشكل رهان السجال .

كل التحاليل النقدية التي تناولت «راسين» تترابط بمنطق رمزي .  
فكان يتوجب إما تأكيد وجود هذا المنطق الرمزي بمجموعة وإما  
التثبت من إمكانية هذا المنطق ( مما قد يسمح « برفع مستوى  
السجال » ) ، أو إظهار ان كاتب «حول راسين» كان أساء تطبيق  
قوانين هذا المنطق الرمزي . وقد يكون أحسن بهذه الإساءة بعد سنتين  
من نشره الكتاب وست سنوات من إعادة قراءته .

إنه لدرس فريد في القراءة : أن يعترض القارئ على كل تفاصيل  
الكتاب ، دون أن يشير لحظة الى أنه تلمس مقصده العام ، أي ببساطة :  
المعنى . فالنقد القديم يذكرنا بأولئك «السلفيين» الذين يتحدث عنهم  
«أوميرودان» إذ يشاهدون فيلماً للمرة الأولى ، لن يعاينوا من المشهد

(١) قال رمبو لوالدته ، التي لم تكن لتفهم قصيدة «فصل في جهنم» : «أردتُ  
أن أقول ما يفكره هذا الكلام ، حرفياً وفي كل الإنجاءات» .

كله إلا الدجاجة التي تعبر ساحة البلدة.

فلا يُعقل إذن، أن يصنع النقاد من الحرف امبراطورية مطلقة السلطة وأن يعتمد بالتالي إلى الاعتراض على كل رمز باسم مبدأ لم يُنشأ له بالأساس.

أفيمكن أن نلوم الصيني لكونه لا يتقن الفرنسية ويخطئ فيها، حين يتحدث بلغته الصينية ؟

ولكن علام صم الآذان عن الرموز، وليسم عمّة الرموز هذا ؟، الخطر في الرمز ؟ ولم يمكن أن يشكل تعدد المعاني خطراً على الكلام الذي يدور حول الكتاب ؟ ولم تبعث هذه التساؤلات اليوم بالذات ؟

## 【II】

ليس أكثر أهمية من أن يصنّف المجتمع كلامه. فأن يغيّر الناقد أو الأديب هذا التصنيف، أو أن ينقل الكلام هو أمر من الثورة أقرب.

ما حدّد الكلاسيكية الفرنسية ذاتها منذ قرنين خليا، هو الهرميّة والفصل والاستقرار في كتاباتها. ومثلت الثورة الرومنطيقية هذا الاضطراب في التصنيف. إذ أن تبديلاً مهماً في أماكن أدبنا طرأ منذ مئة سنة، وبالتحديد منذ مالارميه: فما يمكن أن يُتبادل، يتداخل ويتوحّد، تلك هي الوظيفة الثنائية التي للكاتب، الشعرية والنقدية<sup>(١)</sup>. فلم يكتف الكاتب بأن تولّوا هم مهمة النقد بل جعلوا عملهم الأدبي يعلن بذاته شروط ولادته (پروست) أو حتى غيابه (بلانشو)، الكلام ذاته يسعى الى أن ينشر آتّى كان في الأدب وحتى خلف الأدب ذاته، وها الذي ينشئ الكتاب يأخذه من الحلف، فلا شعراء ولا روائيين بعد الآن: لا وجود إلا للكاتب<sup>(٢)</sup>.

---

(١) جيرار جينيت «بلاغة وتعلم في القرن العشرين».

(١) «الشعر والروايات والأقاصيص هي بمثابة حقيقيات فريدة لا تتحدّد أحداً

(٢) أو نكاد، قصائد، ونصوص لأي شيء تنفع؟ لن يبقى إلا الكتابة».

لوجلينريو (مقدمة لكتاب La Fievre).



## أزمة الشرح

نعائين تحول الناقد الى كاتب ، عبر حركة تكاملية ولا ننكر على عملية التحول هذه قصد الناقد الداخلي في التحول الى كاتب. فما همنا أن يعيد مجده في كونه روائياً ، أو شاعراً أو كاتب محاولات أو مراسلاً؟ إذ لا يمكن ان تحدد الكاتب عبارات تعين دوره أو قيمته ، ولكن وعياً للكلام وحده هو الذي يمنحه صفة الكاتب. والكاتب هو من اعتبر الكلام مشكلته ، ومن أحسنّ بعمقه ، لا من اغترّ بوسيلته أو بجماله. ظهرت كتب نقدية ، تتوجّه الى القراء مثيل توجّه الكتب الأدبية البحتة ، بأن تسلك السبل ذاتها ، مع أن مؤلفيها لبسوا كتاباً بل نقاداً.

وإذا كان للنقد الحديث بعض حقيقة فيمكن هنا ، إذ ليس بعض هذه الحقيقة كامناً في وحدة مناهجه ، ولا في هذا الترف الذي يدّعي تأييده ، ولكن في توحد العمل التقدي بعيداً عن كل غيبات العلم أو المؤسسات ، فيثبت من الآن فصاعداً عملاً بجله الكتابة. وصار لزاماً بالتالي أن ينضمّ الكاتب الى الناقد ، في الظرف العصب ذاته ، ليواجه معاً الموضوع إياه: الكلام ، بعد ان فصلت بينها زمناً تلك الأسطورة الممجّدة بالكاتب على حساب الناقد ، فاعتبرت الأول وخالقاً عظيماً والثاني خادماً له مطواعاً ، أو التي تجعلها ضروريين ، كل في مكانه الأمل....

النقد القديم لم يسعه ان يصفح عن هذا الانتهاك الأخير ، إلا انه

مهما سعى في ردّ هذا الإنتهاك، يعجز عن إيقاف عجلة التجاوز، ففي الأفق تبديل آخر، لم يعد حكراً على النقد وحده أن يبدأ «تجاوز الكتابة»<sup>(١)</sup>، هذا التجاوز الذي طبع عصرنا بمجسمه، بل الخطاب الفكري بأسره أيضاً.

والواقع أن «إينياس دوليولا» مؤسس النظام الكلامي الذي راعى في تأسيسه شروط البلاغة، ترك لنا منذ أربعة قرون خلت، في كتابه «تمارين روحية» نموذج خطاب ممرح، ساهمت في تكوينه قوة غير قوة القياس أو التجريد كالتى استطاع جورج باتيل أن يلحظها<sup>(٢)</sup>.

ومنذئذ، ما برح الكتاب وأولهم «ساد» و «نيتشه» يحرقون دورياً قواعد النص الفكري، ويبدو أن تلك المسألة هي اليوم قيد المعالجة، إذ يغضى الفكري إلى منطق مغاير، فهو يتجاوز حيز الاختبار الداخلي، العاري: يبحث عن الحقيقة الواحدة ذاتها، الشائعة في كل كلام، أكانت خيالية أم شعرية أم استدلالية، كونها صارت حقيقة الكلام ذاته. فحين يتكلم جاك لاكان، يبدل التجريد التقليدي الذي للمفاهيم بتمديد كلي للصورة في حقل الكلام، بحيث لا ينفصل المثل

(١) فيليب سولز، «دائته ومسار الكتابة» - مجلة تل كل، عدد ٢٣، خريف ١٩٦٥.

(٢) ... من هذا القبيل نعتبر المعنى الثانى لكلمة شترخ: الإرادة المضافة الى النص، التي تجبر على الإحساس بصقيع الهواء، على التمرى... لذا، من الخطأ التقليدي أن تعلّق تمارين القديس إينياس على المنهج الاستدلالي... (الاختبار الداخلي، غالهار، ١٩٥٤).

عن الفكرة، أو قل عن الحقيقة .

وفي المقابل، يقترح « ليفي » - شتراوس « الذي قطع صلته بمفهوم « التنمية »، بلاغة جديدة، هي بلاغة التغير ويلزم بذلك مسؤولية في الشكل كالذي لم نعتده ان نلقاه في مؤلفات العلوم الإنسانية.

إن محوراً في الكلام الاستدلالي ما يزال قيد الانحياز، كون هذا الكلام يقرب الكاتب الى الناقد: نلج الآن أزمة الشرح العامة وهي تعادل بأهميتها الأزمة التي انطبعت بها الأزمة التي شهدت إضمحلال العصر الوسيط وظهور عصر النهضة .

و حين يكشف الكل الطبيعية الرمزية التي للكلام أو الطبيعة الألسنية التي للرمز، يقتنعون بجمالية وقوع هذه الأزمة وهذا ما يحدث اليوم تحت رعاية مزدوجة من علم النفس والبنوية .

ولطالما رأى المجتمع الكلاسيكي - البورجوازي في الكلام وسيلة أو زخرفاً . وها نرى فيه اليوم علامة وحقيقة . فكل ما مسّه الكلام صار عرضة لإعادة النظر : الفلسفة والعلوم الإنسانية والأدب .

ذلك هو السجال حيث يجب أن نزجّ النقد الأدبي . وهذا هو الرهان الذي يشكل غاية من غاياته . ما علاقات العمل الأدبي بالكلام ؟ وإذا كان العمل الأدبي رمزياً فأية قواعد توجب ان نستلهم في القراءة ؟ وهل إمكانية لوجود علم للرموز المكتوبة وهل يمكن للكلام النقدي ذاته أن يكون رمزياً ؟

## اللغة بصيغة الجمع

عالمج ناقدان «اليوميات الحميمية» فاعتبراها نوعاً أدبياً يمكن ان ينظرَ إليه من وجهتين مختلفتين تماماً. فالأول «ألان جيرار»، عالم إجتماعي والثاني: الكاتب «موريس بلانشو»<sup>(١)</sup>. فاليوميات بالنسبة لأولها هي التعبير عن عدد من الظروف الإجتماعية، العائلية، المهنية الخ.. وبالنسبة «لبلانشو» هي طريقة قلقة لإعاقاة توحيد الكتابة الحتمي.

فاليوميات تمتلك إذن، معنيين، يبدو كل منها معقولاً لأنه متماثل. فنحن هنا إزاء واقعة عادية يمكن أن نجد ألف مثال لها في تأريخ النقد وفي تنوع القراءات التي يمكن أن يوجي بها العمل الأدبي ذاته: تلك هي الوقائع التي تؤكد أن للعمل الأدبي معاني كثيرة.

| بإمكان كل عصر أن يدعي امتلاك المعنى الشرعي للعمل الأدبي، ولكن يكفي ان نمثد قليلاً بالزمن حتى نحول هذا المعنى المفرد الى معنى جمعي والعمل الأدبي المغلق الى عمل أدبي منفتح.

حتى ان تحديد العمل الأدبي ذاته يتغير: فلن يعود حدثاً تاريخياً، إذ يصير واقعة انثروبولوجية، بحيث لا يستنفده اي تاريخ.

لا ينشأ تنوع المعاني، عن رؤية نسبية للتقاليد الإنسانية: فهذا التنوع لا يحدّد ميل المجتمع إلى الخطأ، بقدر ما يشير إلى

استعداد العمل الأدبي للانفتاح، إذ يملك العمل الأدبي بعدة معانٍ في الآن ذاته، وذلك عائد إلى بنيته، لا إلى قصوره أو عجز الذين يقرأونه. وهذا ما يشكل رمزيتّه: وليس الرمز صورة فحسب، إنما هو تعدد المعاني ذاته<sup>(١)</sup>.

إن الرمز ثابت. وحدها المعاني يمكن أن تتحول وعي المجتمع لهذه الرموز، كما يمكن أن تحدث تحويراً في الحقوق التي أكسبها إياها. وأقرّ العصر الوسيط بالحرية الرمزية بشكل أو بآخر، حتى سعى إلى تنظيم رموزه، مثال ما نراه في نظرية المعاني الأربعة<sup>(٢)</sup>:

وفي المقابل لم يكن المجتمع الكلاسيكي ليتكيف عامة مع الاتجاه الرمزي هذا: بل تجاهله أو مارس الرقابة عليه، كما هي الحال في مختلفاتها الحالية: فعالباً ما كان تاريخ حرية الرموز عنيفاً، ولهذا معناه طبعاً: لا رقابة مجّانية على الرموز.

وفقد تشكّل هذه الرقابة مسألة مؤسسية لا كما يتناقله البعض في اعتبارها مشكلة بنبوية: فمهما فكرت المجتمعات وأفتت، فالعمل

- (١) لا أجهل أبداً أن كلمة «رمز» لها معنى يختلف تماماً في علم الإشارات، حيث أنظمة الرموز على العكس من ذلك هي «التي يُعرض فيها شكل واحد، لكل وحدة تعبيرية ملائمة لوحدة مضمون». بمقابل نظام الرموز السيميائية (الكلام، الحلم) «حيث من الضروري أن يطرح المرء شكلين مختلفين، الأول يتعلق بالتعبير والآخر بالمضمون دون مطابقة بينهما».
- (٢) المعنى الحرفي، المجازي، الأخلاقي، والتأويلي، يدوم حتّى، هذا التجاوز الذي توجّهه الحواس، نحو المعنى التأويلي.

الأدي أبدأ يتجاوزها، مثال شكل تملأه المعاني التاريخية والمتفاوتة الإحتال كل بدورها :

فحين يعدّ النقاد عملاً أدبياً «أدياً»، ليس لأنه يفرض معنىً وحيداً على أناس مختلفين، بل لكونه يوحي بمعانٍ متعددة للإنسان واحد ما يزال يتحدث باللغة الرمزية نفسها عبر الأزمنة المتعاقبة: فالعمل الأدبي يقترح وما على الإنسان إلا أن يتصرف.

كل ذلك لا يخفى على القارئ، إذا تيمّنت كل رقابات الحرف: ألا يحس أنه يعاود الإتصال «بما بعد» النص، كما لو أن كلام العمل الأدبي الأوّل ينمّي فيه كلمات أخرى تعينه على تعلّم لغة أخرى؟ هذا ما نسمّيه بالحلم، بيد أن للحلم جاداته على حدّ قول باشلار، فيكون على لغة العمل الأدبي الثانية أن تنحط هذه الجادات أمام الكلمة، فالأدب، اكتشاف للإسم: استطاع بروسث أن ينشئ عالماً بذاته من خلال بعض هذه الأصوات. والحق يقال أن عند الكاتب قناعة راسخة بأن العلامات ليست اعتباطية، وأن الإسم هو الصفة الطبيعية للشيء.

ولما كان علينا أن نقرأ كما نكتب، رحنا «نمجد» الأدب (أن نمجد المرء أي أن يظهر في المجد ما هو جوهري)، فلو كان للكلمات معنى واحد فقط، معنى القاموس، ولو لم تنحلّ لغة ثانية وتحرّر ثوابت الكلام، لما كان الأدب<sup>(١)</sup>. لذلك فإن القواعد التي

(١) مالارميه: كتب إلى «فرنسيس فيليفرين» يقول: «إذا ما تتبعْتُ =

تُحكم القراءة ليست تلك التي تنظم الحرف، بل هي قواعد التلميح: إنها قواعد ألسنية، وليست قواعد فقهية<sup>(١)</sup>.

والواقع أن مهمة فقه اللغة تنحصر في تحديد المعنى الحرفي لنص ما، ولكنها لا تملك أية سلطة على المعاني الثانية. بينما تسمى الألسنية بالمقابل، إلى فهم إلتباسات الكلام، لا إلى تقليصها، وهي إلى ذلك تسعى إلى تأسيسها.

فما عرفه الشعراء منذ زمن بعيد تحت إسم التلميح والإيهام، شرع الألسني في تقريبه إلى الأذهان، حين أعطى نماذج المعنى وضعاً علمياً.

شدّد جاكوبسون على «الإلتباس المؤسسي» للرسالة الشعرية (الأدبية)، وهذا يعني أن هذا الإلتباس ليس ناشئاً عن وجهة نظر جمالية تطول حريات التأويل، ولا عن رقابة أخلاقية تحذر من مخاطر هذا الإلتباس، ولكن ذلك يعود إلى إمكان صياغتها في عبارات مرئزة: فاللغة الرمزية التي تنتسب إليها الأعمال الأدبية، لغة بصيغة الجمع بسبب طبيعتها البنائية، والتي انشأت نظام رموزها الخاص،

---

= آراءك أخلص إلى أنك تعزو امتياز الخلق الذي للشاعر إلى النقص الذي يعترض الآلة الواجب استعمالها: إن لغة يفترض أن تكون والية لتعبّر عن فكرة، تلغي دور الأديب، الذي قد يُدعى حينذاك سيد كل العالم». (ذكره جان بيار ريشار، العالم المتخيل في كتابات مالارميه، لوسوي (١٩٦١).

يحيث ان كل كلام مقرون بنظام الرموز هذا له معان متعددة.

على أن هذا التنظيم لصيقٌ باللغة، في معناها المصري، فهي (اللغة) تتضمن الكثير من الشكوك التي شرع الألسني في إيضاح مكوناتها إلا ان إلتباسات الكلام العملي ليست بذات أهمية إذا ما قارناها بالتباسات الكلام الأدبي. فالإلتباسات الأولى قابلة لأن تُختصر نظراً للوضع الذي تظهر فيه: فممة شيء خارج عن نطاق الجملة الأكثر التباساً أكان سباقاً أم حركة، أم ذكرى، يدلنا على كيفية فهم هذه الجملة، إذا اردنا الإستعانة عملياً بالمعلومة التي حملتها لنا: إنه الإحتمال الذي يجعل المعنى واضحاً.

بيد أن هذا الوضع لن ينطبق على العمل الأدبي: فنحن نرى هذا الأخير بعيداً عن الإحتمال، وهذا ما يعين ربما على تحديده تحديداً أفضل: إذ لا تحدّد مناسبة ما هذا العمل الأدبي ولا تحيط به أو تعينه ولا تقوده بالتالي. ولا حياة عملية لتعلي علينا المعنى الواجب نبيه إياه، فللعمل الأدبي شيء استشهادي، فيه يكون الإلتباس أكثر نقاء: وعلى الرغم من كونه مسهباً، يمتلك بعضاً من الإقتضاب الدلّفي، إذ يتضمن كلاماً مناسباً لنظام رموز أول، ولكنه (العمل الأدبي) يظل مفتوحاً على معانٍ كثيرة على أن تبقى هذه العبارات خارج كل وضع أو مناسبة إلا مناسبة الإلتباس ذاتها: فالعمل الأدبي هو في وضع نبوي دائم.

ومن المؤكد إنني حين أضيف وضعي الى قراءة للنص، اختصر



التباساً (وهذا ما يحدث عادة): ولكن هذا الوضع المتغير هو الذي يكون العمل الأدبي، دون أن يعيد اكتشافه، ويستحيل على العمل الأدبي أن يعترض على المعنى الذي أحبه إياه في لحظة أخضع لضرورات النظام الرمزي الذي يؤسسه (العمل الأدبي) أي لحظة أقبل بإدراج قراءتي في حيّز الرموز. ولكن لا يسع هذه القراءة أن تصادق على هذا المعنى، إذ أن نظام الرموز الثاني للعمل الأدبي تحديديّ وليس تقادماً: فهو (نظام الرموز الثاني) يرسم أحجام المعنى، لا خطوطاً، ويؤسس التباسات لا معنى واحداً.

ولما كان على العمل الأدبي أن يخرج على كل وضع أو مناسبة دعي بالتالي إلى أن يرتاد: يتحوّل العمل الأدبي ينظر من يكتبه أو يقرأه إلى سؤال يطرحه على الكلام الذي يحبس هذا القارئ بأعماقه ويلاص حدوده، حتى غدّ العمل الأدبي منظماً لبحث عظيم وغير متوقف عن الكلمات.

فالكل يرى لزماً أن يبقى الرمز خاصة من خصائص الخيال فحسب. بيد أن للرمز وظيفة نقدية: يكون الكلام ذاته موضوع نقده، حتى يبدو ممكناً أن نضيف إلى نقد المنطق الذي أورثنا إياه الفلسفة نقداً للكلام، يكون الأدب ذاته.

والحال هذه، إذا كان العمل الأدبي يتضمّن، بسبب بنيته معنى متعدداً، يسمح بتواجد خطابين مختلفين: إذ يمكننا من جهة أن نعيّن كل المعاني التي يغطّيها العمل الأدبي، أو أن نحدد المعنى الفارغ الذي

يدعمها كلها ، كما يمكننا من جهة أخرى ان نعيّن معنى واحداً من هذه المعاني، ويجب ألا يلتبس علينا الخطابان ، إذ لا يسعيان إلى الغاية ذاتها ولا إلى النتائج ذاتها . ويمكننا أن نفترض تسمية هذا الخطاب العام الذي يهدف إلى إظهار تعددية معاني العمل الأدبي، بعلم الأدب (أو الكتابة) ، كما يسعنا ان نسمي الخطاب الآخر، الذي اضطلع بشكل منفتح بمهمة إعطاء معنى خاص للعمل الأدبي ، بالنقد الأدبي .

غير أن هذا التمييز ليس كافياً ، فلما كان إعطاء المعنى يتم خطياً أو تقديرياً ، بصورة صامتة وجبّ ان نفصل « قراءة » العمل الأدبي عن « نقده » : فالأولى تتم مباشرة ، بينما يتوسط النقد كلام وسيط هو كتابة النقد ذاته ، علم ، ونقد ، وقراءة تلك هي كلمات ثلاث وجب ان نركز إليها لتنسج حول العمل الأدبي هالة كلامه .

### علم الأدب

إننا نملك تاريخاً للأدب ، لا علم أدب . لم يسعنا بعد أن نعرّف ملء الإعراف بطبيعة الموضوع الأدبي ، وهو موضوع مكتوب . وحالما يقبل النقد باعتبار العمل الأدبي مكوناً من كتابة ( شرط ان يعوا عواقب ذلك ) فإن علماً للأدب يمكن ان ينشأ . ولن تكون غاية هذا العلم أن تفرض على العمل الأدبي معنى ، عبره تستبعد كل المعاني الأخرى : فهو بذلك يعرض نفسه للخطر ( كما حاله اليوم ) . الى ذلك لن يكون هذا العلم علم المضامين ( تلك التي يعتمد عليها علم التأريخ الأكثر رصانة ) بل علم شروط المضمون ، أي علم الأشكال : فما يحمله هو

تنويعات المعاني المقترنة بعضها ببعض الآخر، في الأعمال الأدبية، ولن يسع هذا العلم أيضاً أن يؤوّل الرموز، بل سيكتفي بتسجيل تعدّدها. خلاصة القول لن يكون موضوع هذا العلم معاني العمل الأدبي الملائمة، بل على العكس من ذلك، المعنى الفارغ الذي يحوي كل المعاني.

وسبكون نموذج هذا العلم ألسنياً. فلما كان مستحيلًا أن يضبط الألسني كل جل لغة من اللغات، رأى أن يقبل بإقامة نموذج وصفي إفتراضي، يمكنه عبره من شرح كيفية اقتران الجمل اللانهاية بلغة ما<sup>(١)</sup>.

وأيّما تكن التصويبات التي قد نلجأ إليها لتصحيح مسار هذا المنهج، لن يكون سبباً كافياً للإمتناع عن تطبيق هكذا منهج على الأعمال الأدبية وهي ذاتها تشابه أعداداً هائلة من «الجمل»، المشتقة من اللغة العامة للرموز، عبر عدد معين من التحويلات المنتظمة، أو بشكل آخر عبر منطق دال وجب وصفه. بإمكان الألسنية أن تهب الأدب هذا النموذج المولّد الذي هو مبدأ كل علم، كونه يتطلب دوماً أن تنتهيّ له بعض القواعد لتفسير بعض النتائج.

لن يكون، إذن، موضوع الأدب أو هدفه، التساؤل عما يجعل هذا المعنى مقبولاً أو لا، ولا التساؤل عن السبب في كونه هكذا (فهذا شأن المؤرخ) بل التساؤل عما يجعل هذا المعنى مهياً للقبول، دون أن

(١) أنوّه، هنا، بأعمال ن. شومسكي واقتراحات القواعد التحويلية.

يستند في تعليقه الى القواعد الفقهاء للحرف، بل تبعاً لقواعد الرمز الألسنية. فنحن نتمثل في ذلك مهمة الألسنية الحديثة التي تتحدّث في وصف «لحوية» الجمل، لا دلالتها، في حين ارتقى تعبير هذه المهمة الألسنية إلى مصاف علم الخطاب.

ويجهد الألسني، وفي السياق ذاته، ان يصنف مقبولة الأعمال الأدبية لا معناها. ولن يصنّف هذا الأخير مجموع المعاني الممكنة باعتبارها نسقاً ثابتاً، بل آثاراً لتخطيط هائل «فاعل» (فهو الذي يسمح بصياغة الأعمال الأدبية)، اتسع نطاقه حتى صار صلة الوصل بين الكاتب والمجتمع. وأرى ما طرحه «هامبولت» و«شومسكي» في أن للإنسان ملكة «كلام» سبباً يدفعني الى الاعتقاد بوجود «ملكة للأدب» عند الإنسان تكون بمثابة طاقة كلامية، لا علاقة لها البتة «بالعقورية» إذ تنتظمها قواعد مكثّسة تتجاوز الكاتب ذاته، ولا تحكمها الإيماءات أو الإرادات الشخصية مطلقاً. وليست هذه القواعد صوراً ولا أفكاراً أو أبياتاً تهمس بها ربّة الشعر في سمع الشاعر أو الكاتب، بل إنها منطلق الرموز العظم انها الاشكال الضخمة الفارغة التي تسمح بصياغة الكلام وإدارته.

نتصوّر الآن ما يمكن أن يكلفه هذا العلم من تضحيات تطول ما أحببنا أو ما ظننّا حبّه في الأدب، هو ما عنيّا به أكثر ما عنيّا «الكاتب» ومع ذلك، كيف يمكن لهذا القلم ان يتحدّث عن «كاتب» ما؟ إذ لا يسع علم الأدب إلا أن يُنسب إليه العمل الأدبي، على الرغم

من كون الأسطورة وقّعت عليه وطبعت بسمتها، بينما لا توقيع للأسطورة<sup>(١)</sup>.

إلى ذلك، نميل اليوم الى الاعتقاد بإمكان الكاتب ان يدّعي معنى لعمله الأدبي وأن يعتبر بلسانه هذا المعنى شرعياً. من هنا يبدو الاستجواب الذي يتوجّه به النقد نحو الكاتب الميت - يتناول فيه آثار مقاصده، حتى يوفر هذا الكاتب ذاته مدلول عمله الأدبي - إستجواباً غير منطقي: إذ يرغب هذا النقد رغبة ملحة في ان يجعل الكاتب الميت يتكلّم او تتكلّم بدائله، زمنه، النوع الأدبي، معجم عمله الأدبي، أي كل «مُعاصر» المؤلف، المالك لحق الكاتب الماضي، في خلقه الأدبي. والأدهى من ذلك إلحاح النقد القديم هذا في ان ننتظر موت الكاتب حتى يصحّ أن نعالجه «بموضوعية»، وهذا أغرب انقلاب في التقييم: فلحظة يصير العمل الأدبي أسطورياً تصبح معالجته واعتباره حدثاً حقيقياً.

على ان للموت أهمية أخرى: يجعل توقيع الكاتب وهمياً ويحوّل العمل الأدبي إلى أسطورة: إن حقيقة الحكايا تسعى عبثاً للكشف عن حقيقة الرموز<sup>(٢)</sup>.

(١) «الأسطورة» كلام يبدو دون مرسل حقيقيّ يضطلع بمهمة إنشاء المحتوى وعلان مسؤوليته عن المعنى المُكفّر.

(ل. سيباغ، «الأسطورة: نظام رموز ورسالة» الأزمات الحديثة - آذار ١٩٦٥).

(٢) «إنّ ما يُكوّن حُكْمًا حَوْلَ أسبقية الفرد أصوب من حُكْمِ المعاصرين، =

تدرك عامة الناس تماماً: اننا لن نقصد المسرح لشاهد « عملاً مسرحياً لشكسبير »، بقدر ما نقصده لحضور « شيء من شكسبير » كما الحال حين يقصد بعضهم حضور فيلم من أفلام مغامرات الغرب الأميركي وكأننا في ذلك نقتطع فترة من أسبوعنا، لنفتدي قليلاً من مادة أسطورة عظيمة. فنحن لا نقصد المسرح لحضور « فيدر »، ولكن لنعاين « بيرما في مسرحية فيدر »، كأنما نقرأ سوفوكل وفرويد وهولدرلن وكيركغارد في مسرحيتي أوديب وأنتيغون. ونحن في ذلك لم نبرح الحقيقة، إذ نرفض أن يمسك الموت بصمم الأمور، فنحرّ العمل الأدبي من القصد، حتى نستعيد الهزة الأسطورية التي للمعاني. فحين يمحو الموت توقيع الكاتب يؤسس هذا الأخير حقيقة العمل الأدبي التي ليست سوى لغز. ولا شك أن العمل الأدبي « المتمدّن » لا يمكن أن يعالجه التقد باعتباره أسطورة بالمعنى الإثني للكلمة. بيد أن الاختلاف الأهم لا يكمن في توقيع الرسالة بقدر ما يكمن في مادتها، ولما كانت أعمالنا الأدبية مكتوبة، فرضت علينا إكراهات المعنى، التي لا تسع الأسطورة الشفوية معرفتها: غمة ميثولوجيا للكتابة تنتظرنا، ولن يكون موضوع هذه الميثولوجيا، الأعمال الأدبية المجددة، أي تلك المدرجة في قضية تحديد يكون شخص (الكاتب) أساسها، بل سيكون موضوعها الأعمال الأدبية التي اجتازتها الكتابة الأسطورية

= كاسين في الموت. ولا ينمو المرء على مزاجه إلا بعد موته...  
( ف - كافكا، استعدادات لزفاف في الريف، غالهار، ١٩٥٧، ص. ٣٦٦).

حيث الإنسانية تجرّب دلالاتها أي رغائبها .

وصار لزاماً ، أن يقبل النقد الحديث باعادة توزيع مواضيع العلم الأدبي ، وليس المؤلف والعمل الأدبي سوى نقطتي انطلاق لتحليل يكون الكلام وفقاً له: إذ يستحيل ان يكون علم لدانته أو علم لشكسبر ، علم يتناول بالتحليل الخطاب المعنيّ فحسب! وسيكون لهذا العلم ميدانان بحسب العلامات التي يعالجها ، فيتناول الأول العلامات الأدنى من الجملة ، كالصور الشعرية القديمة ، وظواهر التضمين و « الشواذات الدلالية » وباختصار فقد يتناول كلّ سيات الكلام الأدبي في مجموعة ، الخ . بينما يتناول الميدان الآخر العلامات الأكبر من الجملة كأجزاء الخطاب من حيث يمكن إستقراء بنية للنص ، للرسالة الشعرية ، وللنص الإستدلالي <sup>(١)</sup> .

بيد أن وحدات الخطاب الصغيرة والكبيرة تحكمها علاقة تكامل (كعلاقة الفونيمات بالكلمات وعلاقة الكلمات بالجملة) . ولكنها تتألف في مستويات من الوصف مستقلة ، ولا شك أن هذه الرؤية الجديدة للنص الأدبي ، ستوفّر له تحليلات أكيدة وموثوقة بها ، ومن الختمي أن تبقى هذه التحليلات روااسب ضخمة في منجى منها ، بحيث تطابق هذه الرواسب ما ندعوه نحن اليوم ، بالجوهرية في العمل الأدبي

---

(١) إن التحليل البنائيّ يفسح في المجال حالياً لأبحاث تمهيدية ، تجري بشكل خاص في مركز دراسات الاتصالات العامة في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا ، انطلاقاً من أعمال ف بروب و ك - ليفي - شتراوس .

(المعرفة الشخصية، الفن، الإنسانية) إلا إذا أعدنا الإهتمام وتعشّقنا من جديد حقيقة الأساطير.

على أن الموضوعيّة التي يتطلّبها هذا العلم الجديد لن تتناول العمل الأدبي المباشر (الذي ينشأ عن التاريخ الأدبي أو عن الفقه اللغوي)، بل معقولة هذا العمل الأدبي. وكما أسّس فقه اللغة موضوعية جديدة للمعنى الصوتي، دون أن يهمل التحقيقات التجريبية لعلم الأصوات، أنشأ الرمز موضوعيته الخاصة، مختلفة عن تلك الضرورية لإقامة الحرف، إذ يوفّر الموضوع إكراهات (أو ضوابط) المادّة، ولا يوفر البتة أصول الدلالة: وليست قواعد العمل الأدبي متمثلة في الإصطلاح التعبيري الذي كُتب به، إذ تتعلّق موضوعيّة العلم الجديد بهذه القواعد الثابتة، دون القواعد الأولى. ولن يهتم علم الأدب بعدئذ أن يعالج مسألة وجود العمل الأدبي بحد ذاته، بل مسألة أن يكون العمل الأدبي مفهوماً وأن يستمرّ في ذلك: حتى يصير «المعقول» مصدر «موضوعيته».

صار لزاماً، إذن، أن نقول وداعاً للفكرة التي تدّعي قدرة علم الأدب أن يُعلّمنا عن المعنى الواجب إلصاقه بالعمل الأدبي: ولن يسه هذا العلم أن يهب ولا أن يجد أيّ معنى، بل قد يتوجّب عليه أن يصف المنطق الذي من خلاله تألّفت واقتترنت المعاني بشكل يمكن أن «يقبل به» منطق البشر الرمزي، أبداً كما يقبل «الشعور الإنساني» الفرنسي جُمِل اللغة الفرنسية.



ولكن يبقى علينا أن نجتاز درباً طويلة قبل أن نتمكن من إنشاء  
السنة تُعنى بالخطاب، أي علم أدب، كفو ملائم لطبيعة موضوعه  
الفعليّة.

فلو رغبت الألسنة مساعدتنا، قد تدرك عجزها عن حلّ كل  
المسائل التي تطرحها إزاءها هذه المواضيع الجديدة أي أجزاء الخطاب  
والمعاني الثنائية. ومن الواجب ان تلجأ إلى التاريخ، الذي يعينها على  
تحديد المدة (غالباً ما تكون كبيرة) التي تستغرقها أنظمة الرموز الثانية  
(كنظام الرموز البلاغي) ومدة الانترولوجيا، التي تسمح بوصف  
منطق الدالات العام، وذلك من خلال المقارنات والتكاملات المتتالية.

#### النقد

ليس النقد هو العلم يجد ذاته، فهذا يعالج المعاني، بينما ذاك يصوغ  
بعضاً منها. ويحتلّ النقد، كما الملحنا، مكاناً وسيطاً بين العلم والقراءة،  
إذ يجب لغة للكلام المحض الذي يُقرأ، كما يجب كلاماً للغة  
الأسطورية التي بها صيغ العمل الأدبي، وإياها يعالج هذا العلم.

إلى ذلك فالعلاقة التي تحكم النقد بالعمل الأدبي، هي بمثابة علاقة  
المعنى بالشكل، ولا يسع النقد أن يدّعي «ترجمة» العمل الأدبي إلى  
صيغة أوضح، إذ لا صياغة أوضح من العمل الأدبي ذاته. فما يمكنه  
هو أن يقرن معنى من معاني النص. محوراً إياه، بالشكل الذي هو  
العمل الأدبي. وهو إذا قرأ «فيدر» لن ينحصر دوره في تبيان أهمية  
فيدر (غالباً ما يؤدي فقهاء اللغة هذه المهمة) بقدر ما يسمى إلى

إدراك شبكة المعاني التي اتخذت مكانها في العمل الأدبي، بناءً على بعض مقتضيات المنطقية (والتي سنعود إليها لاحقاً).

ولا غرابة في أن يضاعف الناقد المعاني، فيطفي على سطح الكلام الأول، كلاماً ثانياً، أي ترابطاً منطقياً للعلامات، ونرانا هنا، إزاء نوع من التشويه: فمن جهة يستحيل أن يكون العمل الأدبي إنعكاساً محضاً (فليس العمل الأدبي شيئاً مريئاً مثال تفاحة أو علبه)، إذ التشويه ذاته ليس إلا تحويلاً «مراقباً». ويخضع ذلك كله إلى إكراهات عينية: فما «يعكسه» العمل الأدبي عليه أن يحوّل «بكامله»، ولن يسهه أن يحوّل إلا تبعاً لبعض القوانين، كما عليه أن يحوّل في الاتجاه نفسه. تلك هي إكراهات النقد الثلاثة.

لا يسع الناقد أن يقول «أي شيء» واعتباطاً<sup>(١)</sup> فما يراقب كلامه ليس الخوف الأخلاقي من أن «يهذي»، لأنه يترك لغيره أن يبتّ بشكل حاسم بمسألة التعقل وعدمه، في عصر أعاد طرح الارتباط بينها<sup>(٢)</sup> والحق في «الهذيان» اكتسبه الأدب منذ «لوتريامون». وهذا ما يدفع النقد بدوره إلى أن يلج حلقة الهذيان بناءً على بعض المستوفاات الشعرية، وإن لم يسعَ إلى إعلانها، وأخيراً لأن هذيانات

---

(١) التهمة التي أطلقها ر - بيكار ضد النقد الحديث.

(٢) أجييب التنويه بأن للجنون تاريخاً - وأن هذا التاريخ لم ينته بعد؟  
(ميشال فوكو، جنون وجهل وتاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، بلون، ١٩٦١).

اليوم يمكن أن تكون حقائق الغد: ألم يكن «تين» هاذياً بنظر  
«بولو»؟

إذا كان على الناقد أن يقول شيئاً (ولا أي شيء اعتباطاً) فلأنه  
يولي الكلام (كلامه وكلام المؤلف) وظيفة دالة حتى تقود بالتالي،  
الإكراهات الشكلية للمعنى، هذا التشويه الذي يسم العمل الأدبي  
بسمه: إذ لا يسع المرء أن يصوغ معنى كيفما كان (وإذا ما شككت  
بالأمر، حاول): والحال أن مرسوم النقد ليس معنى العمل الأدبي،  
إنما معنى ما يتحدث عنه العمل الأدبي هذا.

فالإكراه الأول هو أن يعتبر الناقد كل شيء دالاً في العمل الأدبي  
المعني: إذ لا نحو قابل للوصف وصفاً دقيقاً إذا عجزت «كل» الجمل  
عن أن يفسر بعضها البعض الآخر في سياق هذا العمل الأدبي.

إلى ذلك يعتبر نظام المعاني غير مكتمل، إذا ما عجزت كل  
الكلامات عن أن تتخذ لها مكاناً معقولياً؛ فمجرد أن تزداد سمة،  
يختل الوصف على أن قاعدة الشمولية التي يعرفها الألسنيون معرفة  
تامة، تتخذ بُعداً مغايراً للذي يتخذ نوع المراقبة الإحصائية مما يسعى  
النقاد أن يجعلوه أداة إجبارية للنقد.

فذلك، بنظري، رأي مهووس ناشئ عن اتباع ما يدعون انه  
نموذج العلوم الفيزيائية، ولا يمكن معه للناقد أن يتناول في نقده العمل  
الأدبي إلا عناصره المتواترة والمتكررة فيه، وعلى ذلك يساق هذا  
الرأي إلى «تعميمات متعسفة»، وإلى «تقديرات إستقرائية شاذة»،

فاستوجب بذلك أن يرد عليه النقاد الحديثون: « لا يسمعك ان تدعو بعض المواقف التي نجدها مبنوثة في مسرحيتين أو ثلاث من مسرحيات راسين.

ويجدر التذكير، مرة أخرى<sup>(١)</sup> أن المعنى، بنيانياً، لا يتوَلَّد مطلقاً من التكرار بل من الاختلاف بحيث ان عبارة نادرة، حالما يلتقطها نسق من الإستثناءات والعلاقات، تدلّ دلالة معادلة لتلك العبارة المتواترة. إن لإكتشاف الوحدات الدلالية أهمية، لذا أولت الألسنية جزءاً من اهتمامها بهذه المسألة، وذلك يسهم في إيضاح الإعلام، لا الدلالة.

فمن وجهة نظر نقدية، لن تؤدي هذه المنهجية إلا إلى طريق مسدود. إذ منذ اللحظة التي أعدد فيها أهمية الترقيم أو درجة اليقين التي تحملها سمة من السمات، عبر عدد مصادفاته يتحتم عليّ أن أعدد بصورة حتمية هذا العدد:

فانطلاقاً من كم مسرحية يحق لي أن «أعظم»، وضعاً راسينياً؟ أمن خمس، أو ست أو عشر مسرحيات؟ وهل يجدر لي أن أتجاوز المعدل لكي تستحق السمة ان تذكر أو لكي يظهر المعنى؟ وما أفعل بالعبارات النادرة؟ أتخلص منها مدّعياً بأنها «استثناءات» أو «انحرافات»؟

---

(١) انظر رولان بارت، «حول عملين لكلود ليفي - شتراوس: علم اجتماع، وعلم الاجتماع - المنطق» (معلومات حول العلوم الاجتماعية، أونيسكو، ت ١٩٦٢).

تلك سخافات، شاء علم الدلالة ان يتجنبها. ولا يشير مجرد « التعميم » مطلقاً إلى عملية عددية ( كأن يستبدل من خلال عدد مصادقاته إلى حقيقة سمة من السمات بل الى عملية نوعية ( كأن يدخل الناقد كل عبارة، حتى النادر منها، في جماع عام من العلاقات).

فالثابت أن الصورة وحدها، لا تصنع المتخيل، انما لا نستطيع أن نصف هذا المتخيل دون الإستعانة بهذه الصورة الأكثر عطوياً وتوحداً. على أن « التعميمات » التي يطلقها الكلام النقدي تُعزى إلى امتداد العلاقات التي يسهم فيها الترقيم الى حد ما، ولا تُعزى مطلقاً إلى عدد المصادقات المادية لهذا الترقيم، إذ لا يمكن لعبارة واحدة أن تتشكل إلا مرة واحدة في العمل الأدبي كله، وهي الى ذلك تُنمّ تشكلها بتأثير عدد من التحويلات التي تحدّد بدقة الحدث البنائي، الموجود « أينما كان » « دائماً ».

غير أن لهذه التحويلات ايضاً إكراهاتها: إنها إكراهات المنطق الرمزي. فبعضهم يعارض « هذيان » النقد الحديث بالقواعد الأساسية للفكر العلمي أو بشكل أبسط للفكر المنطوق: « إنه لأمر سخيّف فئمة منطلق يحكم الدالّ ».

والأكيد أننا لا نعرفه تمام المعرفة، وليس من السهل ان ندرك أية « معرفة » يكون هذا المنطق موضوعاً لها؛ ولكن، على الأقل يمكننا ان نتقرب، عبر التجريب، من فهمه، كما هي الحال مع علم النفس والبنائية: وندرك، أقله، أن لا يسعنا الحديث عن الرموز غفوّ

الخطر؛ إلى ذلك، فنحن نمتلك بعض النماذج التي تسمح لنا بتفسير عبر أية ملولبات تنتظم سلاسل الرموز. وعلى هذه النماذج أن تقينا من الدهشة، تلك الدهشة المدهشة، التي أظهرها النقد القديم، ساعة يبين التقارب بين الإختناق والسّم وبين الجليد والنار. ولم يتوان علم النفس وعلم البلاغة سوية عن إعلان أشكال التحويل هذه أنها مثلاً: الإبدال المسمى (تشبيهاً) الحذف (التضمين)، التكثيف (الجناس)، التنقيط (الكتابة)، الإنكار (قلب المعنى أو العكس).

على أن ما يسعى الناقد إليه هو التحويلات المنتظمة غير الصدفوية، والتي تطول سلاسل أكثر امتداداً (العصفور، الطيران، الزهرة، الأسهم النارية، المروحة، الفراشة، الراقصة)، عند مالارمي، والتي تسمح بإقامة إرتباطات بعيدة وشرعية في الآن ذاته (النهر الكبير الساكن والشجرة الخريفية) بحيث تخرقها وحدة أكثر اتساعاً، متجنبة القراءة «المأذية». ولا يظن المرء أن هذه الإرتباطات سهلة، إذ ليست أسهل من إرتباطات الشعر ذاته.

الكتاب عالمٌ. فقد يعاني الناقد إزاء الكتاب من شروط الكلام ذاتها التي يعاني منها الكاتب إزاء العالم. ذلك هو الإكراه الثالث الذي يفرضه النقد. إذ أن التشويه الذي به يطبع الناقد موضوعه، كما الكتاب عمله، يفترض أن يكون موجهاً: على هذا التشويه أن يسير في الاتجاه ذاته. ولكن أي اتجاه؟ أهو اتجاه «الذاتية» التي طالما وصموا بها النقد الحديث؟ ونفهم عادة «بالنقد الذاتي» الخطاب الذي تصرّفت فيه «ذات» الناقد بملء رصانتها، دون أن تقوم أي اعتبار

للموضوع، والذي يفترضون أنه اقتصر على التعبير الفوضوي  
والثرثار عن العواطف الفردية.

ويسعدنا أن نجيب عن هذا الإدعاء، بأن «ذاتية منظّمة»، أي  
متقنة (ناشئة عن الثقافة)، خاضعة لإكراهات عظيمة، هي الأخرى  
ناشئة عن رموز العمل الأدبي، لها حظ أوفر في تقصّي الموضوع  
الأدبي، من موضوعية غير متقنة متعامية على ذاتها، محتمية وراء  
الحرف كاحتائها وراء طبيعة مجد ذاتها. ولكن ليس هذا هو المعنى  
بالقول: فالنقد ليس العلم وليس بمعارضة الموضوع بالذات، بل  
بماله من مواصفات.

ويعتقد بعضهم، بأن النقد يواجه موضوعاً ليس هو بالعمل  
الأدبي، بل كلامه الخاص. على ذلك كيف يمكن أن تكون العلاقة بين  
ناقد وكلام؟ وجب إذن أن نبحث من هذه الزاوية، في تحديد  
«ذاتية» الناقد.

إن النقد الكلاسيكي نشأ على قناعة ساذجة، مؤداها أن الذات  
«ملء»، وأن العلاقات القائمة بين الذات والكلام هي ذاتها علاقات  
المضمون بالتعبير. ويبدو أن لجوء الناقد إلى الخطاب الرمزي قد يؤدي  
إلى قناعة معاكسة: فالذات ليست إمتلاءً فردياً يحق لنا أو لا يحق أن  
نخلقه من الكلام (بحسب «نوع» الأدب الذي نختاره)، ولكنها على  
العكس من ذلك، فراغ ينسج الكاتب حوله كلاماً متحوّلاً إلى ما  
لانهائية (كلاماً مدرجاً في سلسلة من التحولات) حتى أن كلّ

كتابة لا تكذب، تعيّن، لا الصفات الداخلية للذات، وإنما غيابه<sup>(١)</sup>.

ليس الكلام محمول الذات (أو مسنداً إلى الذات)، غير القابل أن يعبر عنه، إنه الذات<sup>(٢)</sup> ويبدو لي (وأظن بأني لست الوحيد من يعتقد هذا الرأي) أن هذا التصوّر هو ما يحدّد الأدب تحديداً دقيقاً: فإذا كان شأن الأدب مقتصر على التعبير عن ذوات<sup>(٣)</sup> وعن مواضيع ممثلة سواء بسواء، وعبر «صُور»، ما يكون نفع الأدب إذن؟ وقد يكفي أي خطاب، مهما تدنّت قيمته، هذه المؤونة.

فما يهّم الرمز، هو ضرورة أن يعيّن «لا شيء» الـ «أنا»، الذي أنا هو. والناقد حين يضيف كلامه إلى كلام المؤلف لا «يشوّه» الموضوع حتى يمكن له أن يعبر به عن ذاته، ولا يسعى أن يجعله محمول شخصه، بل يعيد صياغته مرة أخرى، معتبراً إياه علامة منفصلة ومتنوعة هي علامة الأعمال الأدبية ذاتها: على أن تكون الرسالة التي تحملها هذه الأعمال نتاج إلتباس الذات والكلام معاً، ولن تكون الذاتية كما وصفناها آنفاً، حتى يقول النقد والأدب على الدوام: «إنني الأدب»، فيقولان وبأصواتها المتألّفة، أن الأدب لن يعلن إلا غياب الذات.

والثابت أن النقد قراءة عميقة جانبية إذ يكتشف في العمل الأدبي

---

(١) نعرّف هنا على صدى مشوّه لتعلم الدكتور لاكان، في حلقة الدراسية

في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا.

(٢) «ليس من ذاتي إلا غير المعبر عنه»، يقول...

(٣) جمع ذات.



كتابة لا تكذب، تعيّن، لا الصفات الداخلية للذات، وإنما غيابه<sup>(١)</sup>.

ليس الكلام محمول الذات (أو مسنداً إلى الذات)، غير القابل أن يعبر عنه، إنه الذات<sup>(٢)</sup> ويبدو لي (وأظن بأنني لست الوحيد من يعتقد هذا الرأي) أن هذا التصوّر هو ما يحدّد الأدب تحديداً دقيقاً: فإذا كان شأن الأدب مقتصرأ على التعبير عن ذات<sup>(٣)</sup> وعن مواضيع ممثلة سواء بسواء، وعبر «صوّر»، ما يكون نفع الأدب إذن؟ وقد يكفي أي خطاب، مهما تدنّت قيمته، هذه المؤونة.

فما همّ الرمز، هو ضرورة أن يعيّن «لا شيء» الـ «أنا»، الذي أنا هو. والناقد حين يضيف كلامه الى كلام المؤلف لا «يشوّه» الموضوع حتى يمكن له أن يعبر به عن ذاته، ولا يسعى أن يجعله محمول شخصه، بل يعيد صياغته مرة أخرى، معتبراً إيّاه علامة منفصلة ومتنوعة هي علامة الأعمال الأدبية ذاتها: على أن تكون الرسالة التي تحملها هذه الأعمال نتاج إلتباس الذات والكلام معاً، ولن تكون الذاتية كما وصفناها آنفاً، حتى يقول النقد والأدب على الدوام: إنني الأدب، فيقولان وبأصواتهما المتألّفة، أن الأدب لن يعلن إلا غياب الذات. والثابت أن النقد قراءة عميقة جانبية إذ يكتشف في العمل الأدبي

(١) نعرّف هنا على صدى مشوّه لتعلم الدكتور لاكان، في حلقة الدراسية في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا.

(٢) «ليس من ذاتي إلا غير المعبر عنه». يقول..

(٣) جمع ذات.

على أن مقياسَ الخطاب النقدي هو إحكامه. وكما في الموسيقى، لا يكفي أن تكون العلامة الموسيقية صحيحة لكي تصبح حقيقةً، إذ تتعلق حقيقة الغناء بمدى إحكامه (أو دقته) لأن الإحكام هذا، يكوّنه تساوقُ النغم أو انسجامه. كذلك في النقد، فحتى يكون هذا الأخير حقيقياً، على الناقد أن يكون محكماً وأن يحاول إعادة صياغة الشروط الرمزية للعمل الأدبي، تلك الشروط التي لم يسعه أن «يخترعها»، عبر كلامه الخاص وبحسب «إخراج روعي صحيح»<sup>(١)</sup>. والواقع أن لتجنب الرمز طريقتين: فالطريقة الأولى أكثر تنشيطاً: تعتمد الى نفي الرمز، وتُرجع كلّ ما للعمل الأدبي من جانبية دالة الى سطحيّات رسالة مزيفة أو تغلق هذا الرمز في استحالة ادعاء حتمي. وبالمقابل تسعى الطريقة الثانية الى تأويل الرمز علمياً: فهي تعلن من جهة أن العمل الأدبي خاضع لحل الرموز (وهذا ما يجعل النقد يصنفونه بالرمزيّ). وتسوق، من جهة أخرى، هذا التحليل عبر كلام أنيط به أن يوقف المجاز اللانهائي الذي يوّله العمل الأدبي، حتى يمتلك، بتوقيفه هذا، «حقيقة» العمل الأدبي ذاته: على هذا النموذج هي الأعمال النقدية ذات القصد العلمي (الأعمال النقدية الإجتماعية أو التحليلية - النفسية). على أن التباين الإعتباطي في الكلامين، كلام العمل الأدبي وكلام النقد، هو الذي يفوّت عليهما الرمز: فإن تعتمد فئة من النقد الى اختزال الرمز، أمر يعادلُ بمغالاتيه تصرف فئة أخرى، لا ترغب إلا في رؤية الحرف.

(١) مالارميه، مقدّمة له «ضربة زهر لن تنفي الصدفة» (الأعمال الكاملة).

على الرمز أن ينطلق مجتأ عن الرمز، وعلى اللغة أن تحكي بلاء صوتها لغة أخرى: بذلك فقط يمكن للنقد أن يحترم حرفية العمل الأدبي. وليست هذه المداورة التي تعيد النقد إلى الأدب عبثية: لأنها تسمح بالكفاح ضد تهديد ثنائي: أن يتحدث المرء عن عمل أدبي يعرضه في الواقع لأن يسقط في كلام لا قيمة له، أكان ثرثرة، أم صمتاً، أو كلاماً مجففاً يجمّد المدلول الذي يظن أنه لقيه، عبر رسالة نهائية.

ففي النقد، لا يكون الكلام الدقيق ممكناً، إلا إذا تماهت مسؤولية «المؤول» إزاء العمل الأدبي، مع مسؤولية الناقد تجاه كلامه الخاص.

على أن النقد يظل متجرباً إلى أقصى الحدود، إزاء علم الأدب، حتى وإن حدس في هذا العلم. إذ لا يمكن للنقد أن يتصرف بكلام كما يملك أو أداة: وهو الذي لا يعرف إلا أن يجب التركيز في الحديث عن علم «الأدب». ولئن حدّد بعضهم هذا العلم فاعتبروه «عارضاً» محضاً لا «مفسراً»، فإنه (أي النقد) يظل منفصلاً عن هذا المفهوم. فما يعرضه هو الكلام ذاته، لا موضوع الكلام. بيد أن هذه المسافة لن تكون خاسرة كلياً، إذا ما سمحت للنقد بأن ينمي ما فات العلم وما يمكن أن نسميه بكلمة: التهكم. وليس التهكم إلا هذا السؤال الذي يطرحه الكلام على الكلام<sup>(١)</sup>.

---

(١) بمقدار ما تتقارب العلاقة بين الناقد والراوي (في ما يتعلق بكلامهما =

إلا أن العادة التي اكتسبناها في أن نهب الرمز أفقاً دينياً أو شعرياً تحول دون رؤيتنا التهكم في الرمز ، وهذه طريقة تضع الكلام موضع التساؤل لما فيه من مبالغات كلامية ظاهرة ومعلنة . ومقابل التهكم الفولتيري الضعيف الذي هو نتاج نرسيبي للغة واثقة بذاتها ، يمكن لنا أن نتصور تهكماً آخر ، ندعوه زخرفياً ، لكونه قد يتلاعب بالأشكال لا بالكائنات ، لأنه ينمي الكلام بدل أن يضيق عليه <sup>(١)</sup> .

فلماذا يُمنع التهكم عن النقد ؟ إلى ذلك يكاد يكون هذا الكلام التهكمي الكلام الجدي الأوحده الذي تبقى للنقد ، طالما لم تكتمل بنية العلم والكلام . تلك حالة النقد اليوم . فالتهكم هو ما أعطي مباشرة

---

الخاص الذي يعتبر انه موضوع خلق) ، يتنافى الفارق الأسامي بين التهكم والسخرية اللذين يطيمان - برأي لوكاتش ، ربنه جيرار و ل . غولدمان - الطريقة التي عبرها يتجاوز الروائي وعي أبطاله (أنظر ل . غولدمان . ه مقدمة لمسائل علم الاجتماع في الرواية و مجلة مؤسسة علم الاجتماع ، بروكسيل ١٩٦٣) .

ومن غير المفيد القول أن هذا التهكم (أو التهكم - الذاتي) لن يكشفه أعداء النقد الجديد .

(١) الغنغورية أو المعميات بالمعنى الذي يتجاوز التاريخ ، يتضمن دائماً عنصراً إنعكاسياً ، عبر نبرات تتفاوت كثيراً ، انطلاقاً من الخططين ووصولاً الى اللعب البسيط ، يمكن للصورة ان تحوي انعكاساً على الكلام ، حيث يبرز الجدي .

للمنقد: لا يسعى إلى أن يرى الحقيقة، بحسب تعبير كافكا<sup>(١)</sup>، بل في أن يكونها، بحيث نطلب منه لا: إجعلني أؤمن بما تقول بل أكثر: إجعلني أؤمن بقرارك في أن تقوله.

### القراءة

وهم آخر نتيجته: يستحيل على الناقد أن يحل محلّ القارئ. ومن العبث أن يفيد الناقد من كونه يعبر صوتاً محترماً لقراءة الآخرين، دون أن يكون سوى قارئ فوّضه قراء آخرون التعبير عن مشاعرهم الخاصة، للمعرفة الغالية التي اكتسبها، ولقدرته على الحكم، ومن العبث ألا يتصور حقوق الجماعة على العمل الأدبي. لأننا وإن حدّدنا الناقد قارئاً يقرأ، فذلك يعني أن هذا القارئ يلقي في دونه وسيطاً خطراً: الكتابة.

أن يكتب المرء يعني أن يشرّح العالم (الكتاب) ويعيد بناءه. ليفكر المرء بالنهج العميق والبارع الذي اتبعته القرون الوسطى والذي به نظمت علاقات الكتاب (الكنز القديم) بمن تولوا مهمة قيادة تلك الهياكل المطلقة (التي احترامها احتراماً مطلقاً) عبر كلام جديد.

أما اليوم فنحن لا نعرف إلا المؤرّخ والناقد (وبعد يريدوننا أن نعتقد بوجوب المزج بينهما)؛ أقامت القرون الوسطى أربع وظائف مميزة حول الكتاب، الناسخ (وكان ينسخ دون أن يضيف شيئاً)،

---

(١) لا يسعُ الكل أن يروا الحقيقة، ولكن بإمكان الكل أن يكونوها...  
(كافكا)

المقّمش (وكان يقمّش دون أن يضيف شيئاً من ذاته)، المعلق (ولم يكن يتدخل من ذاته في النص المنسوخ إلا لجعله أكثر معقولة)، وأخيراً الكاتب (وكان يصوغ أفكاره الخاصة مستنداً في ذلك الى سلطات أخرى). إن نظاماً كهذا أقامته القرون الوسطى لغاية وحيدة هي ان يكون « أميناً » للنص القديم، وهو الكتاب الأكثر شهرة وشرعية (أمكن لنا أن نتصوّر « إحتراماً » أكبر من الذي كنّه العصر الوسيط لأرسطو أو بريسبان) ؟

ولئن أحدث هذا النظام « تأويلاً » اكتسبه القديم، سارعت الحداثة الى الطعن بصحّته، بحيث عدّه نقدنا « الموضوعي »، « هادياً » كلياً. والواقع أن الرؤية النقدية تبدأ « بالمقّمش » ذاته: إذ ليس ضرورياً أن يضيف المرء الى نص من ذاته حتّى « يغيّر شكله »: إذ يكفي ان يذكره يعني أن يبرزه: فيتولّد من ذلك مباشرة معقوليّ جديد ويمكن لهذا المعقولي أن يثير أقل أو أكثر قبولاً.

وليس الناقد شيئاً آخر سوى معلق، ولكن يكونه بملئه: إذ أنه من ناحية أولى مرسل، يقود من جديد مادة ماضية (لطالما احتاج المرسل إلى هذه المادة: ألم يدنّ راسين<sup>(١)</sup> بالشيء الكثير لجورج بوليه، كما « فيرلين » « لجان بيار ريشار » ؟) وهو من ناحية ثانية عامل، إذ يعيد توزيع عناصر العمل الأدبي بحيث يهبه تعقلاً خاصاً، أي مسافة.

(١) جورج بوليه: « ملاحظات حول الزمن الراستي »، (دراسات حول الزمن الإنساني، ١٩٥٠، Plon ج - پ - ريشار: « تفاهة فيرلين »، شعر وعمق - ١٩٥٥ Seuil).

ثمة انفصال آخر بين القارئ والناقد : ففي حين لجهل كيف يتحدث قارئ إلى كتاب ، نرى الناقد مجبراً على ان يتخذ « نبرة » على ان تكون هذه النبرة محض تأكيدية .

كما يمكن للناقد ان يشك وأن يتألم ، كون مراقبيه لا يتحسسون بعض نقاط نقده تجاهلاً ، مما يجبره على اللجوء الى كتابة ملأنة ، أي جازمة .

ويبدو من العبث ان يدعي المرء محاولة عمل مؤسسي يؤسس كل كتابة بناءً على تظاهرات تواضع أو بشك أو حذار . تلك علامات مرئزة كغيرها : غير انها لا تضمن شيئاً . الكتابة « تعلن » ، وهذا ما يحدد كونها كتابة . ولكن كيف يمكن للنقد ان يكون تساؤلياً ، اختياريّاً ، أو إرتيابياً دون أن يعتري ذلك سوء نية ، لأن النقد كتابة قبل أي شيء ، وأن يكتب المرء يعني ان يواجه خطر تعاقب المصوّنات ، والمبادرة المحتممة التي تنشأ عن تعارض الحقيقي / المزيف ؟

فما تقول عقيدة الكتابة ( إذا ما اوجدت ) هو التزام لا تأكيد أو اكتفاء : إذ ليس هذا الإلتزام سوى فعل ، وبعض هذا الفعل يكمن في الكتابة .

فإن « نلمس » النص بالكتابة ، لا بأعيننا ، أمر يقم بين النقد والقراءة هوّة تقيهما كل دلالة بين ضمّة الدال وضمّة المدلول . ولا يدعين أحد معرفة المعنى الذي تهجه القراءة للنص ، ربما لأنّ هذا

المعنى كما المدلول، رغبة بجد ذاته ينشأ خارج نظام رموز اللغة. من هنا، وحدها القراءة تحب العمل الأدبي وتقيم معه علاقة رغبة. أن يقرأ المرء، هو أن يرغب العمل الأدبي، ويريد أن يكونه، وهو أن يرفض مضاعفة العمل الأدبي عبر كل كلام عدا كلام العمل الأدبي ذاته: بيد أن الشرح الوحيد الذي يسع القارئ المحض أن ينشئه، وهو الذي قد يكون الأبقى له، هو كلام المعارضة (والأمثلة على المعارضة كثيرة في الآداب العالمية والأدب العربي أيضاً).

أن ينتقل المرء من القراءة الى النقد يعني ان يبذل رغبته، أي ان يرغب لا العمل الأدبي ذاته، وإنما كلامه الخاص وقد يعني هذا أيضاً، ان نُرجع العمل الأدبي الى رغبة الكتابة المحضة، من حيث خرج هذا النتاج.

هكذا يدور الكلام حول الكتاب: قرأ، كتب، من رغبة الى أخرى سأل الأدب بأسره. كم من الكتاب لم يكتبوا إلا ليقرأوا صنيعهم؟ كم من النقاد لم يقرأوا إلا ليكتبوا؟

بذلك قرّبوا صفتي الكتاب، ووجهتي العلامة، حتى لا يكاد يخرج منها إلا كلام واحد. وليس النقد أخيراً سوى لحظة في هذا التاريخ، حيث نلج، تقودنا خلاله الى الوحدة الى حقيقة الكتابة.



## مدخل إلى تحليل السرد بليويًا

كثيرة هي سرادتُ العالم. إنها، تنوعٌ خارقٌ لأنواع، هي الأخرى موزعة بين موادّ مختلفة، كما لو كانت كل طريقة، يمهّد إليها الباحثُ بالسردات، صحيحة وجيدة: يمكن للكلام المفلوظ أن يدعم السرد، شفويًا، أم مكتوبًا، عبر الصورة، ثابتًا أو متحركًا، عبر الإيماءة وغير مزيج منظم من كل هذه المواد، السرد حاضر في الأسطورة، الخرافة، المثل، الحكاية، القصة القصيرة، الملحمة، التاريخ، التراجم، المأساة، الملهاة، المسرح الإيمائي، كما في اللوحة الملونة (لوحة القديسة أورسولا للفنان كارباكتشيرو)، والواجهة الزجاجية، والسينما، والفنون الهزلية، والحدث المتنوع والمحادثة.

إلى ذلك، وتحت هذه الأشكال اللامتناهية تقريبًا، ينوجد السرد في كل الأزمنة، وكل الأمكنة، وفي كل المجتمعات؛ يبدأ السرد مع التاريخ أو حتى مع الإنسانية؛ ليس شعب دون سرد؛ لكل الطبقات، لكل التجمعات الإنسانية سرادتها، ويسمى غالباً أناسٌ من ثقافات مختلفة وحتى متعارضة<sup>(١)</sup>، لشذوق هذه السردات؛ يهزأ السرد من

---

(١) هذا ليس وضع الشعر، ولا المحاولة، اللذين يعضمان للمستوى التقالي للمستهلكين.

الأدب الجيد أو الرديء: الأهمي، المتجاوز (للتاريخ والمتجاوز للثقافة، ويكون السرد آتذ، كما الحياة.

أبيح أن تؤول كونية السرد هذه إلى عدمية معناها؟ أكون هذا التساؤل عاماً بحيث لا يسمنا الكلام هنا، بل يحولنا أن نصف (بتواضع) بعض تنوعاته المتميزة جداً كما يفعل التاريخ الأدبي أحياناً؟ ولكن ما السبيل إلى ضبط هذه التنوعات ذاتها، وكيف نبي حقناً في تمييزها، والاعتراف بها؟ كيف نضع الرواية في تعارض مع القصة القصيرة، كيف نعارض الحكاية بالأسطورة، المأساة بالمسرحية الدرامية (قام الباحثون بذلك ألف مرة) دون الرجوع إلى نموذج مشترك؟ هذا النموذج يتضمنه الكلام على الشكل الإنشائي الأكثر خصوصيةً وتمائزاً، والأكثر تاريخية. وأنه لمن الشرعي أن يهتم الباحثون دورياً بالشكل الإنشائي، بدل أن ينتحوا عن كل طموح للكلام على السرد، بحجة أنه حدث كوني. طبيعي إذن، أن يغدو هذا الشكل، يتعد ولادةً البنائية، أول اهتماماتها.

ألا يعدو الأمر، بالنسبة للبنائية هذه، الإهتمام بضبط لانهائية التعابير؟ ذلك في أن تتوصل إلى وصف «اللغة» التي منها انبثقت وانطلاقاً منها يمكن لنا توليدها؟ إزاء لانهائية السردات، وتعدد وجهات النظر التي يمكن الكلام عليها (وجهات تاريخية، نفسانية، إجتماعية، إثنية، جمالية، إلخ...) يقف المحلل تقريباً موقف «سوسر» بالذات الذي استوقفه هذا الخليط الغريب للكلام، ساعياً إلى استنتاج مبدأ في التصنيف ومنهج وصف، من خلال فوضى

الرسائل الظاهرة. وحتى تبقى عند حدود الفترة الحالية، علّمنا الشكلايّين الروس، منهم، پروپ وليشي - شراوس، أن نحصر المعضلة التالية: إما أن يكون السرد تكراراً بسيطاً لأحداث، وفي هذه الحال، لا يسعنا البت بالمسألة إلا بعد أن نعود إلى الفن، وإلى موهبة وعبقورية الراوي (أي المؤلف) ونعيد طرح كل الأشكال الأسطورية للمصادفة<sup>(١)</sup>، أو أنها تملك بالإشتراك مع سردات أخرى بنية قابلة للتحليل، ويلزم بعض الصبر لوضعها وإعلانها؛ إذ ثمة هوة بين الصدفوي الأكثر تعقيداً وبين التركيبي الأكثر بساطة، ولا يمكن لأحد أن يركّب (ينتج) سرداً، دون العودة إلى نسق ضمني لوحدات وقوانين.

اين يمكن إذن، البحث عن بنية للسرد؟ في السردات، دون شك. أفي كلّ السردات؟ إنّ بعض الشراح، الذين قبلوا فكرة بنية حكاية، لا يسعهم آتخذ الخضوع لإستننتاج التحليل الأدبي نموذج العلوم الاختبارية: وهم يطالبون بإقدام، أن يطبّق على الانشائية، نموذج محض استقرائي وأن يبدأ الباحثون بالتالي، دراسة كل سرد من نوع واحد، ومن عصر واحد، ومجتمع واحد، وينتقلوا من ثم إلى تجريب نموذج عام. والألسنية ذاتها، التي لا تحوز إلا على ثلاثة آلاف لغة تحتضنها

(١) ثمة، «فنّ» للراوي: يكمن في القدرة على توليد مسارد (رسائل) بدءاً من البنية (من نظام الرموز)، وهذا الفن يتلاءم ومفهوم التجلية لدى شومسكي. وهذا المفهوم، أبعد ما يكون عن «عبقرية» مؤلف، اعتبرت رومنطيقياً، لغزاً فردياً، يُشكّل في حله.

وتبحث أمورهما، تعجز عن ذلك: وهي سعت بحكمة أن تكون استدلاليةً فاندفعت منذئذ إلى تأسيس ذاتها والتقدم بحيلة جتارة بحيث توصلت إلى استكشاف وقائع لم تكن بعد مكتشفة<sup>(١)</sup>. وماذا عسى التحليل الإنشائي أن يقول، حين نضعه إزاء ملايين السردات؟ إنه محكوم بقوة الإجراء الاستدلالي: وهذا التحليل يجبر، في البدء، على أن يرتأي نموذجاً افتراضياً للوصف (يسميه الألسنيون الأمر كيون «نظرية»)، وأن يهبط بعد ذلك رويداً رويداً، ابتداءً من هذا النموذج، إلى الأنواع التي تشترك بالنموذج وتفترق عنه، في الآن ذاته: ولن يجد هذا التحليل، الذي ترفده أداة وحيدة للوصف، تعدد السردات، وتنوعها التاريخي والجغرافي والثقافي<sup>(٢)</sup> إلا عبر مستوى هذه المطابقات والافتراقات التي نكتشفها ضمن السردات ذاتها.

(١) انظر قصة «أ» الحثية، التي طرحها «سوسور» واكتشفت بعد حسين عاماً من ذلك، في إ. بنفينيست، «مسائل في الألسنية العامة»، غالجار. (١٩٦٦).

(٢) لنذكر بالأوضاع الحالية التي تحيط بالوصف الألسني: «البنية الألسنية هي في علاقة نسبية دائمة ليس فقط بالنسبة للمعطيات المدونة بل أيضاً بالنسبة للنظرية القاعدية التي تصف هذه المعطيات». (إ. باخ، مقدمة للقواعد التحولية، نيويورك، ١٩٦٤).

ويضيف بنفينيست في هذا المجال: «...أدركنا سابقاً أن الكلام وُجب أن يصفه الباحث كبنية شكلية، على أن يتطلب هذا الوصف، أولاً، إجراءات ومقاييس واقية، إذ لا فصل بين واقع الشيء وبين المنهجية الخاصة القادرة على تحديده...».

إنَّ «نظرية» (بالمعنى «البراغماتي» للكلمة كما قلناه آنفاً) واجبة، لوصف وتصنيف لانهائية السردات، فيصير البحث عنها ووضعها واجباً أولياً. على أن إقامة هذه النظرية يمكن أن يسهل كثيراً إذا خضع الباحثون، من البداية، لنموذج يوفر لها عباراتها ومبادئها الأولى. ويبدو معقولاً<sup>(١)</sup>، في فترة البحث الحالية، أن نهج الألسنية ذاتها كنموذج مؤسس لتحليل السرد بنيائياً.

## ١ - لغة السرد

١ - أبعد من الجملة: كلنا يعلم، أن الألسنية تقف عند الجملة: إنها الوحدة الأخيرة في اللغة، وتعتبرها موضع اهتمامها المرحلي، ولئن كانت الجملة، نظاماً لا سلسلة كلام، فإنها شكلت وحدة فريدة. غير أنَّ البيان ليس إلّا تنابحاً للجمال التي يتألف منها: ومن وجهة نظر ألسنية فإن الخطاب لا يملك شيئاً إلّا وجد في الجملة: «الجملة، يقول مارتينييه، هي القسم الأصغر الذي يمثّل مجدارة وكمال، الخطاب بأسره»<sup>(٢)</sup>.

فلا يسع الألسنية، إذن، أن تتخذ لها غاية أو موضوعاً أرفع من الجملة، إذ بعد الجملة، ليس من جمل أخرى: وإذ يصف عالم

---

(١) ولكن ليس أمراً بالضرورة (بريغون - «منطق الممكنات الحكائية»، مجلة «تواصلات»، العدد ٨، ١٩٦٦، منطقي أكثر منه ألسني).

(٢) «أفكار حول الجملة»، في مجلة كلام وبحث (مجموعة مقالات لجانسن)، كوبنهاغن، (١٩٦١).

النبات الزهرة، ينأى عن وصف الباقية.

إلى ذلك، من الختمي أن يكون الخطاب ذاته منظمًا (كمجموعة من الجُمْل) فيغدو، عبر هذا التنظيم، رسالة تبعث بها لغة أخرى، متفوقة على لغة الألسنيين<sup>(١)</sup>: فللخطاب وحدانه، و«قواعده»، وقوانينه: يجب أن يكون الخطاب موضوع السنية ثانية، أبعد من الجملة وإن كان صيغ من تألف جُمْل. ألسنية الخطاب كان لها مجد ساطع عبر العصور: البلاغة؛ ولكن يُعَيِّد لعب تاريخي تحولت البلاغة عن دراسة الكلام. مما اقتضى إعادة طرح المسألة مجددًا: لم تنبأ ألسنية الخطاب الجديدة بعد، بيد أن الألسنيين<sup>(٢)</sup> افترضوها على الأقل. وليست هذه الواقعة دون دلالة: حتى ولو شكّل الخطاب موضوعاً مستقلاً، يجب أن تدرسه الألسنية؛ وإذا كان من الواجب صياغة فرضية عمل لتحليل، تبدو مهمته شاسعة وأدواته لامتناهية، فمن المعقول أن يفترض الباحث علاقة تشابهية بين الجملة وبين الخطاب. بمقدار ما يحكم تنظيم شكلي واحد كلّ الأنساق السيميائية، أيًا تكن المواد والأحجام: عندئذٍ يصير الخطاب «جملة» كبيرة (لا تكون

(١) قد يكون من الطبيعي، كما بين جاكوبسون، أن تكون بين الجملة وبين ما يتعداها انتقالات: الوصل، مثلاً، يمكن أن يمتد تأثيره أبعد من الجملة.

(٢) أنظر على الأخص: بنفينيست، مذكور آنفاً، فصل ١٠ - ز - س - هاريس، تحليل الخطاب «جملة الكلام واللغات»، عدد ٢٨، ١٩٥٨. رويت «كلام، موسيقى، شعر» لوسوي ١٩٧٢.

وحداتها بالضرورة جُملاً، يتوسَّلُ، كما الجملة، بعض التميزات، فإذا به «خطاب» صغير. تلك الفرضية تتناغم جيداً مع بعض اقتراحات الأنثروبولوجيا الحالية: وأشار كل من جاكوبسون وليفي - شتراوس إلى أن الإنسانية تحدّد ذاتها حالاً أمكنها خلق أنساق ثانوية «مفكّكة للتضاعف» (أدوات تصنع أدوات أخرى: الإنشاء الثاني للكلام، تحريم الحرام يقصد إفراق العائلات) ويفترض الألسني السوفيّاتي إيغانوف أن الكلمات المصطنعة لم يكن لها أن تتكوّن إلّا بدءاً من الكلام الطبيعي. ولما كان الأهم بالنسبة للبشر مقدرة استخدام عدة أنساق معانٍ، أعانَ الكلام الطبيعيّ على إقامة الكلمات المصطنعة. إنه لمن الشرعي، أن يطرح الباحث علاقة «ثانوية» بين الجملة والخطاب نسبيها علاقة تمثالية، لنحترم الميزة الشكلية المحضة للوصلات القائمة. أ

إنّ لغة السرد العامة لا تعدو كونها أحد الإصطلاحات التعبيرية التي وُهِبَت لألسنية الخطاب<sup>(١)</sup>، وتخضع بالتالي لفرضية تمثالية: يشترك السرد بنيائياً مع الجملة، دون أن يحدّد ذاته بعدد من الجُمَل: السرد جملة كبيرة، ككل جملة إثباتية، لذا تعدّ حكاية صغيرة. ورغم أن هذه الجمل تملك داخل الحكاية دالات فريدة (تكون غالباً معقّدة)،

(١) ستكون من إحدى مهمات ألسنية الخطاب أن تُؤسّس نموذجاً للخطاب. ونكتفي مؤقتاً بذكر ثلاثة نماذج كبرى للخطاب: كنانيّ (سرد)، إستعاري (شعر غنائي، خطاب حكميّ)، قياسي إضماريّ (مقالّي فكريّ).

فإن الباحث يجد في السرد أصناف الفعل الرئيسية وإن مكثرة ومتحولة على قياس الحكاية، هذه الأزمنة، المظاهر، الصيغ، الضمائر؛ إلى ذلك، فإن «الفواعل ذاتها حالما تعارضن بالإسنادات الفعلية لا تسمح البتة بالخضوع للنموذج الجملي:

إنَّ نموذج الفاعل كما يقترحه غريباس<sup>(١)</sup> يجد، في كثرة أشخاص الحكاية الوظائف الأولية للتحليل النحوي. والتائل الذي نوصي به هنا، لا يملك قيمة كاشفة فحسب؛ بل يتضمَّن أيضاً هوية بين الكلام وبين الأدب (اللهمَّ إذا كان هذا التائل نوعاً حاملاً ممتازاً للسرد).

ولم يعد ممكناً بعد اليوم، أن ننظر إلى الأدب كفن يزهد في كل علاقة بالكلام، حالما يستخدم هذا الكلام أداة للتعبير عن فكرة، أو هوى، أو جمال؛ ولا يكفُّ الكلام على مرافقة الخطاب، فيمجد له مرآة بنيته ذاتها: ألا يصوغ الأدب اليوم، وبغرامة تامة، كلاماً يأنلف مع ظروف الكلام<sup>(٢)</sup> ذاته؟

---

(١) المجلد ٣ - ١.

(٢) التذكير هنا بهذا الحدس الذي تكوَّن لدى مالارميه، لحظة كان يهتد لعمل ألسني: «بدا له الكلام أداة للتخيُّل: قد يتبع منهج الكلام (يقصد تحديده). كوَّن الكلام يفكر ذاته. وظهر له أخيراً أن التخيُّل هو نهج النفس البشرية. وبه يحكم على كل منهج، بينما يختص الإنسان بالإرادة» (الأعمال الكاملة، هلياد)، في سبيل التذكير أن لمالارميه: «التخيُّل أو شعر».



٢ - مستويات المعنى: في البداية، توفر الألسنية، لتحليل السرد بنياناً مفهوماً حاسماً، ويكمن هذا المفهوم خاصة في تنظيمه الذاتي، لأنها تلتفت إلى ما هو جوهري في كل نسق معنى، وتسمح في الآن ذاته، بإعلان كيفية ألا يكون السرد مجرد تلاحق عبارات، وتسهم تالياً بتصنيف الأعداد الهائلة للعناصر التي تدخل في تركيب السرد. ودعت الألسنية هذا المفهوم، « مستوى الوصف »<sup>(١)</sup>.

يمكن للباحث، أن يصف الجملة، ألسنياً، عبر مستويات عدة (صوتي ٣، أصواتي ٤، نحوي، سياقي)، وهذه المستويات ترتبط بعلاقة تراتبية، إذ لو كان لكل مستوى وحدته، وارتباطاته الخاصة، لأجبر الباحث على وصف كل مستوى باستقلال عن الآخر، وعجز كل مستوى على حدة عن إنتاج معنى: إن كل وحدة تنتمي إلى أي من هذه المستويات لا تحوز معنى إلا إذا أمكنها الانتهاء إلى مستوى أرقى: لافظ أو فونيم، وإن كان قابلاً للوصف في ذاته، لن يقوى على قول شيء: فهو لا يشارك في المعنى إلا منتصباً إلى كلمة، والكلمة ذاتها وجب اندماجها في الجملة<sup>(٢)</sup>.

(١) « ليست مناهج الوصف الألسنية أحادية المعنى دائماً. إن وصفاً ما لن يُنظر إلى كونه صحيحاً أو مخطئاً، بل أحسن أو أسوأ، متفاوت الإفادة والفائدة ». (م. أ - هاليداى، « ألسنية عامة وألسنية تطبيقية، طبعة ١٩٦٢، ١).

(٢) مستويات الإدماج طرحتها مدرسة براغ (ف - ج - فاشيك، مدرسة براغ قارئة في الألسنيات، منشورات جامعة انديانا ١٩٦٤) وأعاد هذا =

إن نظرية المستويات (كما أعلنها « بنفيست ») توفر نموذجين من العلاقات: توزيعية (إذا اتخذت العلاقات موضع المستوى ذاته)، وتكاملية (إذا استمكنت العلاقات في مستويات متقابلة). لكن العلاقات التوزيعية لا تكفي لإبراز المعنى. من هنا، على الباحث في سعيه إلى تحليل بنياني، أن يميز عدة أحكام في الوصف ويضع هذه الأحكام في رؤية تراتبية (تكاملية).

ولا تعدو المستويات كونها عمليات<sup>(١)</sup>. ويبدو طبعاً، إذن، أن تسعى الألسنية إلى مضاعفتها، أثناء تقدّمها الحثيث. ولا يمكن لتحليل الخطاب أن يكون فعالاً إلا على مستويات أولية. وعزت البلاغة إلى الخطاب مخططين للوصف: التخطيط والإفصاح أو الفصاحة<sup>(٢)</sup>. أما عن بلاغة أمانا فإن لبيقي - شتراوس في تحليله بنية الأسطورة، أوضح أن الوحدات التي يتشكّل منها الخطاب الأسطوري (وحدات أسطورية) تبلغ الدلالة لأنها مجتمعة في رزم، وهذه الرزم بدورها

---

= الطرح عدد لا يستهان به من الألسنيين. وكان بنفيست اعطى التحليل الأوضح حول مستويات الإدماج هذه.

(١) « في عبارات قليلة الغموض، يمكن اعتبار مستوى مشابهة نسق من الرموز، القواعد إلخ... التي يجب استخدامها لتمثيل التعابير ».

(! - باخ).

(٣) الجزء الثالث من البلاغة، الكشف لن يمسّ الكلام: إنّما يشمل ميدانها حقن الأشياء، وليس حقن الكلمات - الأفعال.

تراكيب<sup>(١)</sup>: «وها «تودوروف»، مستعيدا التأثر الذي أقامه الشكليون الروس، يقترح أن يتم العمل على مستويين كبيرين، ينقسمان بدورهما إلى:

أ - التاريخ (القياس)، متضمناً منطق الأعمال و «نحو» الشخصيات.

ب - والخطاب متضمناً هو الآخر، الأزمنة والمظاهر وصيغ السرد<sup>(٢)</sup>.

وأياً كان عدد المستويات التي يقترحها الباحثون والتحديد الذي يمكن أن يُعطاهما، لا يسعنا الشك أن يكون السرد تراتبيةً أحكاماً. أن يفهم المرء سرداً، لا يعني فقط أن يتتبع تحلل التاريخ، بل أن يعترف بوجود «مراتب»، ثم أن يسقط التتابعات الأفقية «للخيط» الانشائي على محور عامودي ضمناً؛ وأن تقرأ (تسمع) سرداً، لا يعني فقط أن تمرّ من كلمة إلى أخرى، بل أن تتجاوز المستوى إلى آخر. وليسمح لي القراء هنا بطريقة الدفاع التبريري: ففي قصته «الرسالة المسروقة»، حلّل إدغار هو فשל مفتش الشرطة، العاجز عن إيجاد الرسالة: كانت تحرياته تامة، وذلك «في دائرة اختصاصه»، على حدّ قوله: لم يكن هذا المفتش ليُسقط أيّ مكان من حسابه. «أشبع» كلياً مستوى «التفتيش الدقيق»: ولكن حتى يجد الرسالة، التي تمهّلها بدايته،

(١) انثربولوجيا بنيوية.

(٢) «فئات السرد الأدبي»، مجلة تواصلات، عدد ٨، (١٩٦٦).

توجب أن يلج مستوى آخر، فيستبدل ملائمة مخبئىء المبروقاء بملاءمة الشرطيء. الأمر ذاته ينطبق على السرد : « التفنن الدقيق » الذى طبق على مجموع أفقنء لعلاقات إنشائية، عبثاً يسعى إلى الإكفال. وحنى يقدو فعلاً، عليه أن يتجه « عامودياً ». ليس المعنى قائماً على « طرف » السرد، إنما يمتازة؛ ولا يقلُّ المعنى بداهةً عن « الرسالة المبروقة »، فهو يضيف بكل استكشاف إحادىء الجانب.

ولابأس ببعض التلمسات الضرورية قبل التثبت من مستويات الحكاية. وما نقترحه هنا بشكل جانبيّة مؤقتة، فائدتها تعليمية محضة: إن المستويات تسمح بتحديد وجع المسائل، دون أن تكون فى تعارض مع بعض التحليلات التى أجريت على هذا الصعيد. وأقترح أن نميز فى العمل الإنشائيء ثلاث مستويات فى الوصف: مستوى « الوظائف » (بالمعنى الذى اتخذته الكلمة لدى « بروب » و« بريمون »)، ومستوى « الأعمال » (بالمعنى الذى اتخذته الكلمة لدى غريماس، حين يتحدث عن الشخصيات من حيث كونها عاملة)، ومستوى « الإنشاء » (الذى يبدو بعمامة، مستوى « الخطاب » لدى تودوروف). هذه المستويات الثلاث مرتبطة الواحدة بالأخرى، بناءً على صيغة اندماج متنامية: لا تتخذ وظيفة معنى لها إلا بمقدار ما تندرج فى العمل العام لعامل معين؛ وهذا العمل ذاته يلقى معناه الأخير من كونه منشأً، عهد به إلى خطاب له نظام رموزه الخاص.

## II - الوظائف

١ - تعيين الوحدات: لما كان كل نسق تراكبياً لوحدات معروفة

أصنافها، وجب، في البدء، تقطيع السرد وتعيين أقسام الخطابات الإنشائي التي يمكن توزيعها على عدد صغير من الأصناف؛ أي باختصار توجب تحديد الوحدات الإنشائية الأصغر. وبناءً على الرؤية المكتملة التي حُدِّدَتْ آنفاً، لا يسع التحليل أن يكتفي بتحديد توزيعيّ محض للوحدات: على المعنى منذ البدء أن يكون مقياس أيّ من الوحدات: إنّ الطابع الوظيفي لبعض أقسام التاريخ، يدفع إلى اختيار الوحدات: ومن هنا إندرجت كلمة «وظائف» التي أطلقناها مباشرةً على هذه الوحدات الأولى. فمِنذ الشكليين الروس<sup>(١)</sup>، اعتاد الباحثون على تشكيل كل قسم من التاريخ إلى وحدات، خاصة ذلك القسم الذي يتمثّل بشبهها بخاتمة لعلاقة متبادلة. على أن كل وظيفة هي بذرتها، إذا صحَّ التعبير، مما يسمح لها أن تبتدّر سرد عنصر ينضج مستقبلاً، على المستوى ذاته، أو على مستوى آخر: ولئن أطلعنا

---

(١) ب - توماشفسكي، موضوعيّة (١٩٢٥) في نظرية الأدب، لوسوي ١٩٦٥ - حدّد بروب لاحقاً الوظيفة كونها وعمل شخصية، بتحدّد بناءً على دلالاته في سيروية الحكّة (علم تشكّل الحكاية، لوسوي ١٩٧٠) - ونرى لاحقاً تعريف ت - تودوروف (إنّ معنى (أو وظيفة) عنصر في العمل الأدبي، هو إمكانيته في الدخول بعلاقة متبادلة مع عناصر أخرى في هذا العمل الأدبي ومع النتائج كله. مذكور آنفاً)، والتصويبات التي تقدّم بها أ - ج - غريغاس، الذي انتهى لتوّه من تعيين الوحدة نسبةً لعلاقاتها المتبادلة الاستبدالية، ونسبةً لموضعها داخل الوحدة التركيبية التي تتشكل منها.

«فلوير» في قصته «قلب بسيط»، وفي مجرى معين من هذه القصة دون أن يبدر منه إلحاح، أن بنات نائب الحاكم في منطقة بون-ليفليك يمتلكن بيتغاء، سيكون لها لاحقاً أهمية كبرى في حياة فيليسيته إحدى البنات: إن إعلان هذا التفصيل (أيّاً كان شكله الأسني) يشكّل وظيفة، أو وحدة إنشائية.

أليكون كل شيء في السرد وظيفياً؟ أيمتلك كل شيء معنى، حتى أصغر تفصيل؟ وهل يمكن للسرد أن يكون مقتطعاً، اندماجياً، إلى وحدات وظيفية؟ نعاين الإجابات بعد قليل. ثمة عدة نماذج من الوظائف، إذ إن نماذجاً عديدة من العلاقات المتبادلة الوجود. ولا يكاد يبقى سرد إلا وصيغ من وظائف: وهذه الوظائف دلالات متفاوتة. وليست المسألة مرتبطة بالفن (من جانب المنشئ)، بل ارتباطها بالأوثق بالبيئة: ففي نظام الخطاب ما يسجل من سمات، هو بالتحديد قابل للتسجيل: ولئن يظهر تفصيل غير دالّ بصورة لا تقبل الرد، ويحييه بالتالي كلّ وظيفة، ذلك لا يعني أن يلصق به معنى العبيث أو عدم الجدوى: لكل شيء معنى، أو أن اللاشيء لا معنى له. ويمكن القول من جهة أخرى أن الفن لا يعرف الضجّة (بالمعنى الإعلامي للكلمة)<sup>(١)</sup>: إنه نسق متكامل ولن تكون أية وحدة

(١) في هذا لن تكون «الحياة»، التي لا تشهد إلا تواصلات «مشوّشة»، وه «المشوّش» (هو ما تعجز عن رؤية ما بعده) يمكن وجوده في الفن، ولكن تحت شكل عنصر مرئى (واتو، مثلاً)؛ على أن هذا «المشوّش» تجهله أنظمة الرموز المكتوبة: الكتابة لذلك واضحة بصورة قدرية.

ضائعة<sup>(١)</sup>، أيأ كانت طويلة، أو هزيلة، أو متينة، كذاك الخيط الذي يربطها بأحد مستويات التاريخ<sup>(٢)</sup>.

من البديهي أن تكون الوظيفة وحدة محتوى، من الوجهة الألسنية: وهذا منا «يعنيه» البيان الذي يشكّله (المحتوى) في وحدات وظيفية<sup>(٣)</sup>، وليست الطريقة التي بها قيلَ هذا الكلام. إنّ لهذا المدلول المكوّن دالاتٍ مختلفة وغالباً ما تكون جدّة متكرّرة: فإذا قيلَ لي أن جيمس بوند رأى رجلاً في الخمسين إلخ... فإن المعلومة تخفي في آن معاً وظيفتين بالقدرة الضاغطة نفسها: فمن جهة عمر الشخصية يندمج في رسم تصويري (تعمّ فائدته ما تبقى من التاريخ، ليست قيمته معدومة، ولكنها منتشرة، ومتأخّرة)، ويبدو من جهة أخرى أن

(١) أقله في الأدب، حيث حرّية التأشير (نتيجة للمطامع التجريدي للكلام المنطوق) تستتبع مسؤولية أكثر جسامه منها في الفنون «النشابة» كالسينما.

(٢) إنّ وظيفة الوحدة الإنشائية متفاوتة في مباشرتها (إذن في ظهورها)، بحسب المستوى حيث تؤدّي: حين تكون الوحدات موضوعية على المستوى ذاته (في حالة الوقف التشويقي، مثلاً)، تصير الوظيفة بالغة الحساسية، على أنها قليلة الحساسية عندما تُشجّ الوظيفة على المستوى الإنشائي: إنّ نصّاً حديثاً، قليل الدلالة على صعيد الحكاية، لن يبدّ لهُ، كبير جهد في المعنى إلّا على صعيد الكتابة.

(٣) «الوحدات التركيبية» (أبعد من الجملة) هي في الواقع وحدات مضمون. (أ - ج - غريماز، علم دلالة بنياني، لاورس، ١٩٦٦) نتجّ المستوى الوظيفي من مهام علم الدلالة العام.

المدلول المباشر للبيان، هو أن بوند لم يعرف بعدُ محدثه المقبل: وتعني الوحدة علاقة متبادلة وقوية (افتتاح، تهديد وإجبار على إعلان الهوية). وحتى يتم تعيين الوحدات الإنشائية الأولى لا يغربن عن نظر الباحث الطابع الوظيفي للأقسام موضوع البحث، وأن يقبل مسبقاً بعدم التقائها حقاً، بالأشكال التي نعت بها عادة مختلف أجزاء الخطاب الإنشائي (أعمال، مشاهد، مقاطع، حوارات، حوارات ذاتية داخلية إلخ) ونبعدها حتى من الأصناف «النفسانية» (سلوكات، مشاعر، نوايا، حوافز، عقلانيات الشخصيات).

ولما كانت «لغة» السرد مختلفة عن لغة الكلام الملفوظ - وإن كانت غالباً مجعولة من قِتلها - أضحت الوحدات الإنشائية مستقلة مادياً عن الوحدات الأسلية: ويمكن لها أن تتأسى بالتأكيد، ولكن بصورة ظرفية غير منظّمة؛ حينئذٍ تتمثل الوظائف حيناً عبر وحدات أرفع من الجملة (مجموعات جُمِلَ بقامات مختلفة، حتى يشمل الناتج الأدبي بكامله)، وحيناً آخر أدنى من الجملة (الركن، الكلمة، وحتى داخل الكلمة، بعض العناصر الأدبية<sup>(١)</sup>)؛ حين تحدثنا القصّة أن

---

(١) «لا يجوز الإنطلاق من الكلمة كمعبر غير مجزء في الفن الأدبي، ومعالجتها كما تعالج الآجرة التي بها يُشاد البناء، بل العمل الأدبي قابل للتفكك إلى عناصر فعلية، أكثر دقة».  
(ج - تينيانوف - ذكره - ت - تودوروف، في مجلة كلمات اللغات، عدد ١، ١٩٦٦).



جيمس بوند لَمَّا كان يحرس مكتبه للنجس ورناً الهاتف، « رفع ساعة أحد المخطوط الأربعة »، فإنَّ الوحدة « أربعة » تشكّل وحدها وحدةً وظيفيةً إذ تُرجعُ إلى مفهوم ضروري، إلى جماع التاريخ (ذي التقنية البيروقراطية العالية)؛ والواقع أن الوحدة الانشائية هنا، ليست وحدة ألسنية (الكلمة)، ولكن قيمتها الضمنية (ألسنياً فإن الكلمة أربعة / لا تريد أبداً أن تعني « أربعة »). وهذا ما يفسّر أن بعض الوحدات الوظيفية يمكن لها أن تكون أدنى من الجملة، دون أن تكفّ عن الإنتاء إلى الخطاب: فهي لا تفيض، عن الجملة التي تظلّ أرفع منها مادياً، بل عن مستوى التأشير الذي ينتمي، كما الجملة، إلى الألسنية بكل ما للكلمة من معنى.

٣ - أصناف الوحدات: هذه الوحدات الوظيفية، يجب توزيعها في عدد صغير من الأصناف الشكلية. وإذا أراد الباحث تعيين هذه الأصناف دون أن يلجأ إلى مادة المحتوى (نفسانية، مثلاً) يجب أن ينظر من جديد في مختلف مستويات المعنى: ولبعض الوحدات وحدات من المستوى ذاته بمثابة صلات متبادلة؛ وبالمقابل، لتشعب المستويات الأخرى، يجب التجاوز إلى مستوى آخر. من هنا يمكن تتبع صنفين كبيرين من الوظائف: الأولى توزيعية، والأخرى إندماجية. وتتوافق الوظائف الأولى مع وظائف يروپ، استعاديها بريون، غير أننا نعالجها بتفصيل أكبر مما تناوّلها هؤلاء المؤلفون، ولها تحتفظ بإسم « وظائف » (رغم كون الوحدات الأخرى، وظيفية أيضاً)؛ ويبدو النموذج تقليدياً منذ التحليل الذي أجراه

توماشفسكي: إنَّ لشراء مسدس صلةً متبادلة بأمور أخرى، إذ لهُ علاقة بأوانٍ استخدامه (وإذا لم يستخدم، ينقلب التأشير إلى علامة للتشويش... إلخ).

ولرفع سماعة الهاتف علاقة أيضاً بأوان إعادة تعليقها؛ إنَّ لتدخل البناء في منزل «فيليبتيه» علاقةً بمشهد الحشو بالقش، والتعبّد إلخ. أما الصنف الأكبر الثاني من الوحدات، ذات الطبيعة الاندماجية، فيشمل كل «القرائن» (بالمعنى العام جداً للكلمة)<sup>(١)</sup>، وترجع الوحدة إذن إلى مفهوم منتشر بصورة متفاوتة ولا ترجع إلى عمل قيد الاكتمال ولا حق؛ على أنَّ هذا المفهوم ضروري بمعنى إرتباطه بالتاريخ: قرائن طَبِيعِيَّة تتعلّق بالشخصيات، معلومات تغيد عن هويتهم، تأشيرت عن «المناخ» إلخ. إنَّ العلاقة التي تجمع بين الوحدة وصلاتها الذاتية المتبادلة ليست توزيعية (وغالباً ما ترجع عدة قرائن إلى المدلول ذاته دون أن يكون تنابع ظهورها في الخطاب ملائماً بالضرورة). بل هي اندماجية؛ وحتى نفهم عبارة «لم نخدم؟»، كأنها تأشيرة قرينية، يجب أن نجتاز إلى مستوى أرقى (أعمال الشخصيات، أو الإنشاء)، وهنا تبلغ التأشيرة عقدها. إنَّ العَظَمَة الإدارية التي تخنفي وراء «بوند»، والتي دلَّ عليها العددُ الكبيرُ لأجهزة الهاتف)، لا تضيف أي انعكاس على سلسلة الأعمال التي التزمها بوند حين قبل هذا التواصل، ولا تتخذ هذه العظمة الإدارية معنى لها إلا على

(١) يمكن هذه التعينات، التي تليها، أن تكون مؤكّنة كلّها.

مستوى نموذجية عامة للفواعل (لأن بوند يتخذ جانبا النظام)؛ والقرائن، بناءً على طبيعة علاقاتها العامودية نوعاً، هي وحدات دلالية حقاً، إذ إنها تُرجع إلى مدلول، عكس «الوظائف» التي تُرجع إلى «عملية»، على أن المصادقة على القرائن هو الركن التفضيلي «الأعلى»، ويمكن أن تكون تقديرية، خارجاً عن الركن الموضح (يُبرز ألاّ يصرّح أبداً بطبع شخصية، لكن يسهل دوماً أن نعاين الدلائل على طبيعتها). إنها مصادقة نموذجية، وبالمقابل فإن المصادقة على «الوظائف» ليست «أبعد». إنها مصادقة تركيبية<sup>(١)</sup>. على ذلك تنطوي «الوظائف» و«القرائن» تمايزاً كلاسيكياً آخر: تشير الوظائف ضمنًا إلى علاقات كنائية، أما القرائن فإلى علاقات استعارية. الأولى تتوافق ووظيفية العمل، بينما الأخرى تتوافق ووظيفية الكيان<sup>(٢)</sup>.

هذان الصنفان الكبيران من الوحدات، وظائف وقرائن يتيحان إجراء تصنيف للسردات. بعض السردات ما هو وظيفي بدرجة كبيرة (كما الحال بالنسبة للحكايا الشعبية)، وبالمقابل يبدو بعضها الآخر قرائنيًا بصورة مكثفة (مثال على ذلك الروايات و«الفسانية»)، ولغة

---

(١) وهذا لا يمنع أن تتمكّن الإطالة التركيبية للوظائف من تغطية الملائق الاستبدالية بين وظائف منفصلة، كما هو مقبول منذ لبقي - شتراوس وغريغاس.

(٢) لا يمكن اقتصار الوظائف على الأعمال (افعال) كما لا يمكن اقتصار القرائن على صفات (نموت)، لأن ثمة أفضالاً قرائنية، كونها «علامات» طابع، أو مناخ، الخ....

بين هذين القطبين، سلسلة كاملة من الأشكال المتوسطة، تابعة للتاريخ، للمجتمع، للنوع - وليس هذا بعدُ كل شيء: ففي داخل كل من هذين الصنفين الكبيرين، يمكن بسهولة ان نعيّن صنفين فرعيتين من الوحدات. عودةً الى صنف الوظائف، نفيد أن وحداتها لا تمحور كلها «الأهمية»، إياها: بعض منها يشكل مفصلات حقيقية للسرد (أو قطعة من السرد)، غير أنَّ بعضها الآخر لا يقوم إلاّ «بملء» المدى الانشائي الذي يفصل الوظائف عن المفصلات: ولنسّم الأولى وظائف أساسية (أو نواة) اما الأخرى ووفقاً لطبيعتها الإكمالية، فوساطات. وحتى تكون وظيفة أساسية، يكفي أن يكون العمل، الذي إليه ترجع، يفتتح (أو يثبت أو يُغلق). مبادرة منطقية لتتابع التاريخ، أو بإيجاز أن يفتتح أو ينهي تردّداً، إذا ورد في نص السرد، قطعة تالية، رنّ الهاتف.

يبدو ممكناً أن يجيب الشخص أو لا يجيب، مما يدفع بالتاريخ الى وجهتين مختلفتين. وبالمقابل فإنّ بين وظيفتين أساسيتين، من الممكن ان تُعدّ تأثيرات استطرادية، تتجمّع كلها حول نواة أو أخرى، دون أن تبدّل الطبيعة التتابعية لهذه النواة: إنّ المدى الذي يفصل بين «رنّ الهاتف» وبين «رفع بوند السّاعة»، يمكن ان تشبّهه جبهة من أحداث دقيقة، أو وصفات دقيقة: «توجّه بوند نحو المكتب، رفع سماعة، وضع سيجارته» إلخ. وتبقى هذه الوساطات وظيفية بمقدار ما تدخل في علاقة متبادلة مع نواة. غير أن وظيفتها مخفّفة، وإحاديّة الجانب، وظيفية: تلك حال الوظيفة المتسلسلة تاريخياً (يصف الباحث هنا، ما

يفصل لخطتين في التاريخ)، في حين أنَّ وظيفةً ثنائيةً تتخذ لها موضعاً داخل الرباط الذي يوحد وظيفتين أساسيتين، هي متسلسلة في التاريخ ومنطقية في الآن ذاته:

وليست الوساطات إلا وحدات متتابعة. على أنَّ الوظائف الأساسية متتابعة ومنطقية في الآن ذاته. وما يدعو إلى التفكير أن دافع النشاط الانشائي هو الالتباس الواقع بين التالي وبين الاستتباع، فما يأتي بعد، نظراً لكونه قُرِئ في السرد، يُظَنُّ أنَّ القَبْلَ سَبَبُهُ ويصير السرد في هذه الحال تطبيقاً منهجياً للخطأ المنطقي الذي اقترحته مدرسيَّة علم الكلام تحت شعار هذه المعادلة، «بعد هذا، بالتالي بسبب هذا»، والتي يمكن أن تكون شعار القَدَر، ولا يعدو السرد أن يكون إلا لَعْنَةُ (القَدَر)، بيد أنَّ «تَحْطُمَ» هذا المنطق، وتَحْطُمُ الزمانية معه تكملها بنية الوظائف الأساسية. ولربَّما أمكن لهذه الوظائف أن تكون غير دالَّة للوهلة الأولى: المشهد لا يشكِّلها (لا الأهمية، أو الحجم، أو التدرج، أو قوة الفعل المعلنة)، بل المخاطرة إذا صحَّ التعبير: والوظائف الأساسية لحظات المخاطرة في السرد بين نقاط التناوب هذه، بين «الموجَّهات المركزية»، تملك الوساطات مناطق أمن، وراحة، وترف، وليست مناطق الترف هذه غير مفيدة: من وجهة نظر التاريخ، يمكن للوساطة أن تؤدِّي وظيفة ضئيلة ولكنها ليست أبداً معدومة: أُنكون الوساطة معيَّنة (بالنسبة لنواتها)، بحيث لا تشترك أقلُّه في اقتصاد الرسالة، غير أنَّ ذلك ليس القصد: إذ للتأثيرية الحشوية ظاهرياً، وظيفة إستطراذية: فهي تسرِّع، وتؤخِّر، وتعيد

إطلاق الخطاب، وهي تلخص وتستيق، وتُفصل أحياناً؛ ولما كان يظهر المؤشر إليه كأنه قابل للتأشير، كانت تسعى الوساطة إلى إيقاظ التوتر الدلالي للخطاب الذي لا ينفك يُصرح به: كان ثمة معنى، وسيكون بالتالي معنى؛ وأضحت الوظيفة الثابتة للوساطة، بالتالي، وظيفة إقامة اتصال (لنستعيد كلمة جاكوبسون بالموضوع): ولذا فهي تبقى على التماس بين الراوي والإنشاء<sup>(١)</sup>، وكما لا يسعنا أن نحذف نواة دون أن نشوه التاريخ، فلا يسعنا أن نحذف وساطة دون أن نشوه الخطاب. أما بالنسبة للصنف الكبير الثاني من الوحدات الإنشائية (القرائن)، الصنف الإندماجي، فإن الوحدات المتضمنة (فيه) تشترك في كونها لا تُشنع (أو تكمل) إلاً على مستوى الشخصيات أو الإنشاء، لذا فهي تشكل جزءاً من علاقة ثابتية، يكون تعبيرها الثاني المضمر مكتملاً<sup>(٢)</sup> يمتد إلى مشهد واحد، وشخصية واحدة، أو نتاج أدبي بالكامل.

ويمكن للباحث آتئذ أن يميز داخل هذا السياق قرائن بكل ما للكلمة من معنى، قد يكون مرجعها طبع أو شعور أو مناخ (مناخ التشكيك مثلاً)، أو فلسفة، كما يميز معلومات، تفيد في إضفاء

(١) تكلم فاليري على «علامات إيهالية». والرواية البوليسية تلجأ إلى استخدام مكثف لهذه الوحدات «المضلة».

(٢) ن - رويت يدعو العنصر ثابتاً كل عنصر لازم على امتداد زمن المقطوعة الموسيقية (مثلاً، الزمن الذي يستغرقه ألبير لباخ، أو الطابع الإنفرادي لغناء منفرد).

الهوية، أو وضع الشخصيات أو الحدث في حيز الزمن والمدى (المكان). أن يقول الراوي أو المنشئ، إن بوند لما كان يجرس مكتباً، نافذته المفتوحة تسمح برؤية القمر حائطه غيوم كبيرة متسارعة، يعني أنه يترك دلائل على ليلة صيف واحدة. وهذا الإنتاج ذاته يشكل قرينة مناجية تعود بنا الى صورة الطقس الثقيل المقلق، أو الذي يثير قلقاً من عمل أو حدث لا نعلمه بعد. فللقارئ إذن، مدلولات مضرة دائماً: على أن المُعلِّمات لا تملكها (مدلولات) بالمقابل، أقله على مستوى التاريخ: إنها معطيات محضة ودالة مباشرة. والقارئ تضرر نشاطاً لحل رموز: وهي تعلم القارئ أن يتعرف على طبع، وعلى مناخ، تحمل المُعلِّمات معرفة جاهزة، أما وظيفتها فهي ضعيفة كوظيفية الوساطات، غير أنها ليست معدومة، وأياً تكن نسبة «الصمم» في علاقتها مع بقية التاريخ، تسعى المُعلِّمة (المثال على ذلك العمر المحدد للشخصية) إلى التصديق على حقيقة المرجع، والى تحذير التخيل في الواقع: المُعلِّمة إذن، فاعلة واقعية، ولهذا تملك وظيفية موثوقة بها، ليس فقط على مستوى التاريخ، بل على مستوى الخطاب<sup>(١)</sup>.

(١) يميز ج - جنينيت بين نوعين من الوصف: تزييني ودلالي (انظر «حدود السرد» في ص ٢، لوسوي، ١٩٦٩). الوصف الدلالي يجب أن يلتصق بالمستوى التاريخي أما الوصف التزييني فبمستوى الخطاب، مما يفسر أنه (الوصف التزييني) شكل منذ أمد بعيد «قطعة» بلاغية مبالغ في ترميزها: الوصف، هو التمرين الأكثر تقويماً للبلاغة المستحدثة.

النّواة والوساطات، القرائن والمُثليات، تلك هي الأصناف الأولى حيث يمكن أن توزّع وحدات المستوى الوظيفي. ولكن يجب إكمال هذا التصنيف لاعتبارين اثنين. أولاً، ان الوحدة يمكنها الإنشاء الى صنفين في الآن ذاته: أن تشرب الشخصية الويسكي (في صالة المطار) يعني ذلك عملاً يفيد كوساطة لتأشيرة (أساسية) للانتظار، ولكن ذلك أيضاً قرينةً لمناخ معين (عصرية، إنشراح، ذكرى، إلخ..). وبشكل آخر، يمكن لبعض الوحدات أن تكون مختلطة. فمثلاً لعبة مماثلة ممكنة في اقتصاد الكلام؛ كما في رواية «الأصابع الذهبية»، ولما كان على «بوند» أن يفتش بدقة غرفة عدوه، تلقى مفتاحاً عمومياً من شريكه: للتأشيرة وظيفية (أساسية) محضّة، يتبدّل هذا التفصيل في الفيلم: يرفع بوند رزمة مفاتيحه مازحاً مع الخادمة التي لا تعترض البتة، ليست التأشيرة وظيفية فقط، بل هي قريبتة، فهي تُرجع القارئ الى طبع بوند (طلاقته وحفظونه لدى النساء). وفي الاعتبار الآخر تجب الملاحظة أن الأصناف الأخرى التي تكلمنا عليها آنفاً يمكن أن تكون خاضعة لتوزّع آخر، أكثر ملاءمة للنموذج الألسني.

والواقع أن للوساطات، والقرائن، والمُثليات ميزة مشتركة، إنها تمديدات بالنسبة للنّواة: وتشكّل النّواة بدورها مجموعات منتهية لعبارات أكثر عدداً، ويحكمها منطق خاص. وهي الى ذلك ضرورية وكافية، وحالماً تُعطى هذه الدّعامة، تأتي الوحدات لتثبتها وفقاً لنمط توالد ذي مبدأ لامتناه، لكننا ندرك ذلك، لأنّ هذا ما يحدث للجملة المكوّنة من عبارات بسيطة، ومعقدة في تضعيفات لامتناهية،



وإملاءات، وإكساءات الخ.. ذلك ان السرد قابل للمواسطة، كحال الجملة. وكان الملامية يعلّق أهمية كبرى على هذا النمط من البنية، والذي منه شكّل قصيدته «لا ضربة نرّد البتة»، حتّى أمكن الباحث اعتبار «عقدّها» (القصيدة) و«بطونها»، و«كلماتها - المقعد»، و«كلماتها - التخريجات»، شعاراً لكلّ سرد - لكلّ كلام.

٣ - النحو الوظيفي: كيف وبسبب أية قواعد ترابط هذه الوحدات المختلفة الواحدة بالأخرى، على امتداد التركيب التعبيري الإنشائي؟ وما هي قواعد التراكم الوظيفي؟ للإجابة عن هذه التساؤلات، نعتبر المُعلّيات والقرائن قادرة وبسهولة على التراكم في ما بينها: تلك حال رسم الشخص، الذي يضع جنباً الى جنب، ودونما إكراه، معطيات الحالة المدنية لهذا الشخص وسماهته المميّزة. فمة علامة تضمين بسيطة تجمع الوساطات والنواة: كون الوساطة تُضمّر بالضرورة وجود وظيفة أساسية يمكن الإستناد إليها وليس العكس صحيحاً. أما بالنسبة للوظائف الأساسية، فإنّ رباط تضامن يوحدّها، على أنّ وظيفة بهذا النوع تحجر أخرى على مماشاتها والعكس صحيح. هذه العلاقة الأخيرة هي ما يجب الوقوف عنده لحظة: أولاً لأنّها تحدّد دعامة السرد ذاته (تحدّف التمديدات دون النواة)، وثانياً لأنّها تمهّن أساساً أولئك الساعين الى بَنِيّة السرد.

كنا أشرنا سالفاً الى أن السرد، عبر بنيته ذاتها، يؤسس إلتباساً بين التتالي وبين الإستتباع، بين الزمن وبين المنطق. هذا الغموض هو ما يشكّل المسألة المركزية للنحو الإنشائي. وهل وراء زمن السرد منطق

لازمي؟ لا زالت هذه النقطة موضع خلاف بين الباحثين. ولما كان هروپ  
اختطَّ عبر تحليله، الطريق واسعة أمام الدراسات الحالية، أصرَّ على  
لاتبسيطية النظام التعاقبي: والزمن برأيه هو الواقع، وبدا ضرورياً لهذا  
السبب ان يجذّر السرد في الزمن، في حين أن أرسطو ذاته لمّا حاول ان  
يعارض المسرحية التراجيدية (والتي حددتها وحدة العمل) بالتاريخ  
(الذي حدّته كثارية الأعمال ووحدة الزمن)، كان يعزو الأوليّة  
للمنطقي على التعاقبي<sup>(١)</sup>.

وهذا ما فعله جميع الباحثين الحاليين (ليفي، شتراوس، غريغاس،  
بريغون، نودوروف) والذين يدعمون بأجمعهم (على الرغم من تعارض  
وجهات النظر) عبارة ليفي - شتراوس «إن نظام المتتابع التعاقبي  
ينحلُّ في بنية سجلية لازمنية<sup>(٢)</sup>». والواقع أنَّ التحليل الحالي ينحو باتجاه  
فك تتابع المحتوى الإنشائي وإعادة منطقه، كما يسمّى الى إخضاعه،  
لما أسماه مالا رميه، «صواعق المنطق البدائية»<sup>(٣)</sup>. أو ما كان أكثر  
دقة - السعي للتوصل الى إعطاء وصف بنيائي للوهم المتتابعي؛ وكان  
على المنطق الإنشائي أن يعبر أهمية للزمن الإنشائي مبرزاً إياه. ويمكن  
القول، بشكل آخر، إن الزمنية ليست إلّا صنفاً بنيائياً للسرد

---

(١) الفن الشعري.

(٢) ذكره - ك - بريغون، «الرسالة الإنشائية»، مجلة تواصلات، عدد ٤

١٩٦٤.

(٣) حول الكتاب (أعمال كاملة، هلياد).

(للخطاب). وكما في اللغة، فإن الزمن لا يوجد إلاً على شكل نسق، ومن وجهة السرد، فما ندعوه الزمن ليس موجوداً، أو لا يوجد إلاً وظيفياً، كونه عنصراً في نسق سيميائي: إذ لا ينتمي الزمن الى الخطاب المحض، ولكن الى المرجع، السرد واللغة لا يعرفان إلاً زمناً سيميولوجياً (أو رموزياً)، والزمن «الحقيقي» هو وهم مرجعي، أو «واقعي»، كما يبرزه شرح پروپ، ولهذا القبيل كان على الوصف البنائي أن يعالجه<sup>(١)</sup>.

إذن، ما هو هذا المنطق الذي يتعارض ووظائف السرد؟ هذا<sup>١</sup> يسمى الباحثون إلى إجراءاته عملياً وما تمّت مناقشته مطوّلاً. قد نعود لاحقاً إلى مساهمات غريغاس، وبريمون، واث - ثودوروف، في العدد الثامن من مجلة «تواصلات» (١٩٦٦)، والتي تعالج كلها منطق الوظائف. ثلاث وجهات رئيسية تبرز الى الوجود كان عرض لما ثودوروف. الوجهة الأولى تمثّلت بعملاءات «بريمون» الأكثر منطقية. إذ اقتضى له أن يعيد بناء محور للتصرّفات الإنسانية التي يبرزها السرد، وأن يختط من جديد مسيرة «الاختيارات» التي تخضع لها شخصية بصورة قدرية، في كل نقطة من نقاط التاريخ<sup>(٢)</sup>، وأن

(١) أعلن فاليري، وبطريقته المبكرة ولكن غير المستفدة، عن وضعية الزمن الإنشائي: «إن الاعتقاد بالزمن، باعتباره عميلاً أو غيباً موصلاً، هو مبني على آلية الذاكرة والخطاب المركّب»: والواقع أن الالتباس يتكوّن من الخطاب ذاته.

(٢) هذا المفهوم يستدعي نظرة لدى أرسطو: وتعني أنّ الاختيار العقلاني =

يبرز الى الوجود ما يمكن تسميته بالمنطق الطاقوي<sup>(١)</sup>، لأنه يلتقط الشخصيات أو أن تختار المباشرة بالعمل. أما النموذج الثاني فهو السني (ليفي - شراوس، غريماس): الإهتمام الأساسي لهذا البحث هو إيجاد تعارضات جذورية في الوظائف، كون هذه الوظائف تتلاءم والمبدأ الجاكوبسوني القائل « بالصناعة »، والتي « تنسحب » على امتداد سرورة السرد. (وقد نرى لاحقاً الدراسات الموسّعة التي قام بها غريماس لتصحيح أو إكمال جذورية الوظائف). على أن الوجهة الثالثة التي اختطها نودوروف، تبدو مختلفة بعض الشيء، لأنها تنشئ التحليل على مستوى « الأفعال » (أي الشخصيات) محاولة إقامة قواعد يترابط غيرها السرد، ويتنوع، ويحوّل عدداً من الإسنادات الأساسية.

ليس الأمر هنا، منوطاً باختيار إحدى فرضيات العمل: إذ ليست الفرضيات هذه متخاصمة بل متنافسة، والتي تجد لها موقعاً في ملء الأعداد. على أنّ المكمل الأوحد الذي يسمع الباحث باستحضاره ويتعلق بأبعاد التحليل الأنف الذكر. وحتى لو وضعنا القرائن جانباً،

= للأعمال الواجب اقترافها، هو الذي يؤسّس التطبيق العملي، وهو بالنتيجة العلم التطبيقي الذي لا ينتج أيّ عمل أدبي متأيزاً عن عميله، عكس الشعريّة. وفي هذا السياق يمكن القول أن المحلّ يقوم بإعادة تكوين « التطبيق العملي » الداخلي للسرد.

(١) هذا المنطق المؤسّس على المبادرة (القيام بهذا العمل أو ذاك) هو جدير أن يبرز مسألة التصرّح التي يكون السرد مسرحاً لها عادة.

والسُّعليات والوساطات، فإن عدداً كبيراً من الوظائف الكبرى، يبقى ماثلاً في السرد (خاصة إذا تعلق الأمر برواية وتعدى كونه حكاية شعبية)، وثمة كثير من الوظائف لا تضبطها التحليلات الكثيرة التي ذكرناها، والتي سعت حتى الآن، إلى إبراز المفصل الكبرى للسرد. إلى ذلك وجب على الباحثين أن يرتأوا وصفاً مشدوداً كفاية بقصد إبراز كلّ وحدات السرد، وأصغر أقسامها، ولتذكر بأن الوظائف الكبرى لا يمكن أن تحددها «أهميتها» بل طبيعة (إضارية ثنائية) علاقاتها: إتصال هاتفي، مها بدا تافهاً، يتضمن في ذاته، من جهة، بعض الوظائف الكبرى (رنّ، رفع الساعة، تكلم، حطّ الساعة) ومن جهة أخرى إذا اتخذ جلةً، وجب إعادة وصله، (أقله الأقرب بالأقرب) بالمفاصل الكبرى للحكاية.

إنّ الغطاء الوظيفي للسرد يفرض تنظيماً للإبدالات، تكون كلّ وحدة قاعدية منها مجتمعاً صغيراً من الوظائف، ندعوه هنا (على حد قول «بريغون») تنالّة. والتنالّة تتابع منطقياً للنواة، تكون متحدة برابط تضامني<sup>(١)</sup>. وتنفذ التنالّة حين لا تملك إحدى عباراتها أيّ سابق تضامني، وتتغلق حين لا تملك إحدى عباراتها أيّ لاحق. لنتخذ لنا مثلاً: أن يوصي المرء بمادة إستهلاكية، أن يطلقها، يستهلكها ويدفع ثمنها، كل هذه الوظائف تشكل تنالّة هي حتّى منغلقة، إذ ليس

(١) بالمعنى الملمسليفي ذي التعيين الثنائي: عبارتان تتلزم الواحدة الأخرى.

ممكناً أن تُسبق التوصية، أو أن يلحق بعملية دفع الثمن، دون أن يفرج ذلك على الجماع المتجانس « للإستهلاك ». والواقع أن التتالية قابلة للتسمية دائماً. وحالاً حدّد هيروب وبريمون الوظائف الكبرى للسرد، انطلاقاً تلقائياً إلى تسميتها (خداع، خيانة، كفاح، عقد، إغواء، الخ...) على أن عملية التسمية هذه تبدو حتمية بالنسبة للتتاليات باطلة، وهي ما يمكن تسميته « بالتتاليات الصغرى » كونها تشكّل غالباً الذرة الأدق في النسيج الإنشائي. أتكون هذه التسميات نسيج المحلّل فحسب؟ أو بالأحرى، أتكون تعقيدية ألسنية محضة؟ إنها تعالج نظام الرموز في السرد، ولكن يسع الباحث التخيل أنها تشكّل جزءاً من تعقيد (لغوي) داخلي لدى القارئ (المستمع) ذاته، يسلك بكل تنابع منطقي للأعمال كما كلُّ إسمي: أن يقرأ المرء، يعني أن يسمى: وأن يسمع، لا يعني فقط أن يرتأي كلاماً، بل أيضاً أن يبينه.

وتبدو عناوين التتاليات مماثلة لهذه الكلمات، الأغطية التي تمتاز بها الآت الترجمة حين تغطّي، وبطريقة مقبولة، تنوعاً كبيراً للمعنى والفوارق المتنّية. بيد أن لغة السرد التي في حوزتنا، تتضمن دفعة واحدة هذه الفئات الأساسية: أولها كون المنطق المنغلق، الذي يبيّن متتالية، مرتبطاً كلياً باسمه: فكل وظيفة تفتتح إستحواداً، تفرض حال ظهورها، في الإسم الذي تبرزه، قضية الإستحواد كاملة، كما تعلّما إياه كل أنواع السرد التي شكّلت فينا لغة السرد.

وأياً تكن ضالة أهمية التتالية، كونها تتألف من نواة قليلة،

تنضمّن أبداً لحظات غامضة، وهذا ما يسوّغ للباحث تحليلها: ويبدو تافهاً أن يُشكّل الباحث في تنالية، التابع المنطقي للتصرّفات الدقيقة التي يتكوّن منها عمل إهداء السيارة (ضيّف، قبل، أشعل، دحّن)، ولكن تناوباً يمكن أن يحدث، عند كل من النقاط هذه، أي حرة في الممتنى: دويون، موكل جيمس بوند، سيّبه القذاحة ذاتها، لكن بوند يرفض الهبة، ومعنى هذا التشعّب هو أن بوند يخشى الوقوع غريزياً، على عبوة مفخّخة<sup>(١)</sup>. تكون التنالية، عندئذ وحدة منطقية مهدّدة: وهذا ما يسوّغها على الأقل. وهي الى ذلك، مؤسسة على قاعدة الأكثر: التنالية حين تنغلق على وظائفها، وتخفي تحت اسم، تشكل بذاتها وحدة جديدة، مستعدة للعمل كأبسط عبارة من تنالية أخرى أوسع منها.

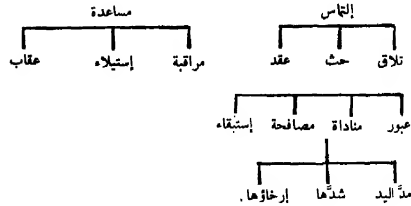
مثالاً عن تنالية صفري: مدّ اليد، شدّها، أرخاها، تصبح هذه المصافحة مجرد وظيفة: فهي تتخذ من جهة دور الإشارة (ليونة دويون، ورعونة بوند) ومن جهة أخرى تشكّل بعمامة عبارة تنالية أوسع مسماة التلاقي، ويمكن أن تشكل عباراته الأخرى (إقتراب،

---

(١) من الممكن جداً أن يجد الباحث، حتى على هذا المستوى اللاهائي الصغير، تعارضاً من النموذج (الجدوري) الاستبدالي، وإذا لم يكن بين عبارتين، فأقله بين قطعتين تنالية؛ إن تنالية «تقديم السيارة للضيف»، حين يتم تعليقها، يمكن أن تبرز الجذور خطر لأمان، (التي أبرزها شتشفلوف في تحليله دورة شرلوك هولمز)، شك / حاية، عدوانية / صداقة.

وقوف، مناداة، مصافحة، استبقاء) تناليات - صغرى. إن شبكة كاملة من الاستبدالات تُتَبَّنُ السرد، بدءاً من القوالب الدقيقة جداً وانتهاءً بالوظائف الكبرى.

وما يستشفه الباحث هنا، هو هرمية تظل داخلية وعلى المستوى الوظيفي: على أن التحليل الوظيفي لا ينتهي إلى غايته، إلا حين يُصار إلى تضخم السرد، عن كُتُب، من سبجارة دويون إلى المعركة التي يخوضها بوند ضد الأصابع الذهبية: إنَّ هرمَ الوظائف يمسُّ المستوى التالي (مستوى الأعمال). نمحة إذن نحو داخلي يشكِّل التناليات ونحو (أو تركيب) إستبدالي للتناليات في ما بينها. وقد يتَّخذ الفصل الأول من «غولدنفر» سيراً يُلقي ظله على الفصول التالية:



هذا التمثيل تحليلي حتّى. وللقارئ أن يلحظ تنابعاً خطياً للعبارات. ولكن ما يجب التنويه به، أن عبارات تناليات كثيرة، يمكن لها أن تتراكب داخل بعضها البعض: إذ ما إن تقارب تناليتان على



الإنهاء حتى تظهر عبارة لتتالية جديدة: وهذا ما يفسّر تنقّل التتاليات على شكل طباقات<sup>(١)</sup>: وإذا نظر الباحث وظيفياً إلى بنية السرد ألفاها متخفية: على ذلك «يمسك» النص، «و» يتطلّع إلى «». ولا يستع تراكب التتاليات أن يكفّ، داخل العمل الأدبي ذاته، عبر ظاهرة انقطاع جذري، إلّا في حال استعيدت بعض الكتّل المحكّمة، التي تكوّن النتائج الأدبي، إلى المستوى الأعلى للأعمال (للشخصيات): تتألف قصة الأصابع الذهبية من فصول ثلاثة مستقلة، إذ أن كتلتها الوظيفية تكفّ مرتين عن التواصل: لا علاقة تتالية بين فصل بركة السباحة، وبين فوت - كنوكس؛ ولكن تبقى علاقة عاملية، إذ أن الشخصيات (وبالتالي بنية علاقاتهم) هي ذاتها. ولنا مثال على ذلك: الملحمة («مجموع حكايا متعدّدة»): والملحمة سرّد تكسّر على المستوى الوظيفي غير أنه في اتحاد مع المستوى العاملي (وهذا يصحّ على «الأوديسية» أو مسرح بريخت). وجب إذن، تنويع مستوى الوظائف (الذي يهيء الجزء الأكبر من الركن الإنشائي) عبر مستوى أعلى، حيث تنهل معناها وحدات المستوى الأول، الذي هو مستوى الأعمال.

---

(١) هذا الطباق يعود الفضل للشكلايين الروس في التحسّب له حين حاولوا صياغة نموذجية له: كما يجدر التذكير بالبنيات الرئيسية المرجّعة للجملة.

### III - الأعمال

١ - محور وضع بنياني للشخصيات: في النظرية الأرسطية للصناعة، كان لمفهوم الشخصية النصيب الأقل من الإهتمام، وكان أن خضع كلياً لمفهوم العمل: قال أرسطو بإمكان إيجاد حكايا دونما «خصائص». ولكن يستحيل أن توجد خصائص دون حكايا. واستعاد هذا الرأي وعمل به المنظرون الكلاسيكيون (فوتيس). ولاحقاً اتخذت الشخصية هذه، التي لم تكن إلى حينه إلا إسماً، أو عميلاً يقوم بعمل محدد<sup>(١)</sup>، قواماً نفسانياً، فأصبحت فرداً، «شخصياً»، أو بالأحرى «كائناً» مشكلاً بملكه، حتى لو لم يقم بأي عمل<sup>(٢)</sup>، وكفّت هذه «الشخصية» بالذات، عن أن تكون ملحقة بالعمل، حتى قبل أن تؤدي أي عمل، فجسدت بامتياز جوهرًا نفسيًا، ويمكن لهذه الجواهر أن تخضع لقائمة، تتخذ لها الشكل الأكثر نقاءً متمثلاً بقائمة «الاستخدامات» لدى المسرح البورجوازي (الخفيفة الظل، الأب النبيل إلخ). وكان على التحليل البنائي منذ ظهوره أن يعالج على مضض الشخصية، على أنها جوهر،

(١) لا ننسى أن المسرح الكلاسيكي ما عرف إلا «ممثلين»، وليس «شخصيات».

(٢) إن «الشخصية - الشخص» تسود الرواية البورجوازية: رواية الحرب والسلام، إذ يبدو نيقولا روستوف على الدوام فتىً شجاعاً وباسلاً، ويظهر الأمير أندره أصيلاً، متخلصاً من غروره إلخ: وما يحدث لهم يبرزهم ولكنه لا يصنعهم.

بسبب إشكالية التصنيف التي نفرضها : وذكّرنا تودوروف برأي توماشفسكي في هذا المجال: نفى هذا الأخير عن الشخصية أية أهمية إنشائية، وخفف من حدة هذا الرأي لاحقاً. بيد أن پروپ لم يسع إلى سحب الشخصيات من التحليل، بل اختصرها إلى نموذجية بسيطة، مؤسسة على وحدة الأعمال التي يتوزعها السرد، (واهب غرض سحري، مساعدة، شربير، إلخ)، لا على علم النفس.

ومنذ پروپ، لم تكف الشخصية عن أن تفرض المسألة ذاتها على تحليل السرد بنيانياً: فمن جهة تشكّل الشخصيات (أياً كان الاسم الذي نطلقه عليها: أشخاص المسرح أو عاملون) تصميماً لوصف ضروري، تبطل خارجه «الأعمال» الدقيقة المنسوبة إليها، أن تكون جليّة، حتى يسعنا التأكيد أن لا سرداً واحداً في العالم دون «شخصيات»<sup>(١)</sup> أو على الأقل دوغماً عملاء؛ على أن هؤلاء «العملاء»، الكثر، لا يسعهم أن يوصفوا ولا أن يُصنّفوا في عبارات تتم عن «أشخاص»، إما لأنّ الباحثين يعتبرون «الشخص» شكلاً تاريخياً محضاً، ومقيّداً لدى بعض الأنواع، (والتي نعرفها جيّداً).

(١) إذا توجّه جزء من الأدب المعاصر بالنقد نحو «الشخصية»، فليس ذلك لتدميرها (وهو أمر مستحيل)، بل لتجريبها من الشخص، وهذا أمر مختلف تماماً، إنّ رواية دوغماً شخصيات في الظاهر، كرواية «مأساة» لغيليب سولرز، تُبعد الشخص كلياً على حساب الكلام ذاته. وهذا الأدب يتطلب «فاعلاً» دائماً، ولكن هذا الفاعل سيكون من الآن فصاعداً فاعل الكلام.

فيوجب بالتالي الإحتفاظ، بالحال الأكثر أنساعاً، لكل السردات (حكاييا شعبية، نصوص معاصرة)، التي تتضمن عملاء، لا أشخاصاً؛ وإما لأن الباحثين اعتادوا على اعتبار «الشخص» عقلنة حرجة يفرضها عصرنا على عملاء إنشائيين، بصورة محضة. وجهد التحليلُ البنائيُّ، الحريصُ جداً على عدم تحديد الشخصية في عبارات الجواهر النفسانية، عبر فرضيات متعدّدة، في تحديد الشخصية، ليس باعتبارها «كائناً»، بل «مشاركاً».

بالنسبة «لبريمون»، يمكن لكل شخصية أن تكون «عميل» تناليات أعمال تختص بها (خداع، إغواء...)؛ وحين توحى التالية ذاتها بشخصيتين اثنتين (وتلك حالة طبيعية) تتضمن منظورين، أو إسمين إذا آثرنا ذلك (فما هو «خداع» للمنظور الأول هو «التخداع» للثاني)؛ وبالإجمال كلّ شخصية حتى الثانوية منها هي «بطلة» تناليتها الخاصة. وكان «تودوروف» انطلق في تحليله رواية «نفسانية» (العلاقات الخطرة)، من العلاقات الثلاث الكبرى، التي انخرطت فيها الشخصيات - الأشخاص، وليس من هذه الأخيرة. دعا العلاقات الكبرى الثلاث اركائناً أساسية (حب، تواصل، مساعدة)؛ أخضعت هذه العلاقات عبر التحليل إلى نوعين من القواعد، الأول، وهو التحويل، حين يعلّق الأمر بإبراز علاقات أخرى والثاني هو العمل حين يقتضي الأمر وصف تحويل هذه العلاقات في سياق التاريخ: ثمة شخصيات كثيرة في «العلاقات الخطرة»، ولكن «ما يقال عنها»

مطووع للتصنّف<sup>(١)</sup>. واقترح غريماس أخيراً أن يصنّف شخصيات السرد، بحسب ما تفعل، من هنا انطباق إسم «العامل» عليها، وليس بحسب ما تكون عليه، حتى يصحّ اشتراكها في ثلاثة محاور دلالية كبرى، نجدها إلى ذلك في الجملة (فاعل، مفعول، إسناد، ظرف)، وهذه المحاور هي، التواصل، الرغبة (أو الإلتباس)، والاختبار<sup>(٢)</sup>، ولما كانت هذه المشاركة منتظمة عبر أزواج، أخضع عالم الشخصيات اللامتناهي، هو الآخر إلى بنية جذوية (فاعل / مفعول به، واهب / مُوهَب، مساعد / معارض) تنسحب على امتداد السرد؛ ولما كان العامل يحدّد صنفاً، أمكن له الإمتلاء بممثلين مختلفين، تتحرّك بحسب قواعد التكاثر، الإبدال أو الإنعدام.

ولهذه المفاهيم الثلاثة كثير من النقاط المشتركة. والنقطة الأهم، هي تحديد الشخصية عبر اشتراكها في دائرة أفعال، على أن هذه الدوائر قليلة العدد، نموذجية، وقابلة للتصنيف؛ ولهذا السبب أطلقنا على مستوى الوصف الآخر إسم مستوى الأفعال، حتى ولو كان هذا المستوى قميناً بالشخصيات فحسب: وينبغي ألا يُفهم من هذه التسمية معنى الأفعال الدقيقة التي تشكّل نسيج المستوى الأول، ولكز معنى الإبناءات الكبرى للتأدية العملية (رَغِبَ، تواصلَ، كافَحَ..)

٢ - مسألة الفاعل: على أن المسائل التي يثيرها تصنيف

(١) أدب ودلالة، (لاروس ١٩٦٧).

(٢) علم دلالة بنياني، لاروس ١٩٦٦.

لشخصيات السرد، لم تُحلَّ بعد على أحسن حال. ولا شكَّ من الإجماع على أن الأعداد الماثلة للشخصيات داخل السرد يمكن لها أن تخضع لقواعد الإبدال وأنَّ صورةً واحدة، حتى داخل نتاج أدبي، يسمها إستيعاب شخصيات مختلفة<sup>(١)</sup>؛ ومن جهة أخرى فإن النموذج الفاعلي الذي اقترحه غريغاس (واستعداد تودوروف من وجهة مختلفة) يظهر صموداً في التجربة حيال عدد كبير من السردات؛ وكأي نموذج بنياني يقيم عبر شكله القانوني (قالب من ستة فواعل) وعبر تحويلات منتظمة (إنعدامات، التباسات، إبدالات، إرسالات مزدوجة) يستدعيها هذا الشكل، مما يدفع للأمل بأنمذجية عاملية للسردات<sup>(٢)</sup>، وفي حين يصير للقالب قدرة تصنيفية تامة، (تلك حالة «العامل» لدى غريغاس) فإنه يبرز بصورة سيئة تعديدية الاشتراكات، حالماً تُحلَّ هذه الأخيرة إلى عبارات منظورات مختلفة؛ وحين يُصار إلى مراعاة هذه المنظورات (في وصف بريغون)، يظل نظام الشخصيات مجزأً

---

(١) ولطالما اعتمد علم تحليل النفس على عمليات التكتيف هذه - كان يقول مالاأرميه، بخصوص هاملت: «بطانات»، إنه لواجب وجودها! في سياق الرسم المثالي للمسرح، كل شيء يتحرك بحسب مبادلة رمزية لنماذج متداخلة في ما بينها أو في علاقة نسبية مع صورة، وحيدة... (كربونة في المسرح، بلياد).

(٢) مثلاً: إن السردات حيث الفاعل والمفعول به يختلطان داخل الشخصية ذاتها هي سردات البحث عن الذات عن هويتها ذاتها (حمار الذهب)؛ سردات حيث الفاعل يلاحق مفاعيل متتابعة (مدام بوكاري) الخ...

بصورة كبيرة؛ بيد أن الاختصار الذي يقترحه «تودوروف» يجتنب العقبتين الإنترنتين، غير أنه لا يؤدي، ولا يفيد منه حتى يومنا هذا، إلا سرّاً واحد. ويبدو أن كل ذلك يمكن أن يعاد تجانسه بسرعة.

أما الصعوبة الحقيقية التي يفرضها تصنيف الشخصيات تكمن في الحيز (والوجود) الذي «للفاعل»، داخل كل قالب عاملي، أيّاً تكن صيغة هذا القالب. من هو فاعل (بطل) سرد ما؟ أليكون أو لا صنف متمايز من الممثلين؟ وللإجابة نقول إن غلط الروايات الذي ألفتها، عوّدنا التشديد بشكل أو بآخر، وبدهاء سلمي أحياناً، على شخصية دون الأخرى. غير أن هذا الإمتاز يصعب أن يغطي كل الأدب الإنشائي. هكذا فإن كثيراً من السردات، تضع في موقع الخصام، عدوّين، تكون «أعمالها» متعادلة على هذا النحو؛ والفاعل هو مزدوج حقاً، دون أن يتمكن الباحث من اختصاره عبر الإبدال؛ وذلك هو بالذات الشكل التقليدي الأكثر شيوعاً، كما لو أن السرد شهد هو ذاته، على غرار بعض اللغات، مبارزة أشخاص. هذا النزاع الثنائي أو المبارزة هو من الأهمية بمكان بحيث أنّه يُدخل السرد في قرابة مع بنية بعض الألعاب (العصرية جداً).

حيث خصمان متعادلان يرغبان في الحصول على شيء يدوّره حكّم؛ هذا الرسم البياني يذكر بقالب الفاعل الذي اقترحه غريغاس، ومما لا يدعو إلى الدهشة أنه إذا أردنا الوثوق بأن اللعبة كونها كلاماً، تنبثق هي الأخرى عن البنية الرمزية ذاتها التي نعهدا في اللغة وفي

السرد : تكون اللعبة بدورها مجلة<sup>(١)</sup>.

وإذا احتفظنا بصنف متميز من الممثلين (فاعل الإلتباس، والرغبة، والعمل) يصبح من الضروري، أقله، أن يُلطَّف طبعه، بأن نخضع هذا العامل إلى الفئات الخاصة بالشخص، النحويّ لا النفساني: مرةً أخرى، وجب التقرب من الألسنية حتى يمكن وصف وتصنيف المحجّة الشخصية (أنا / أنت ت / ت) أو غير الشخصية (هو / هو) الفردية، الثنائية أو الجماعية، للعمل. وقد تكون الفئات النحويّة للشخص (المرصودة في ضمائر لغتنا) الأكثر حفظاً في إيجاد مفتاح المستوى العملي. ولكن لما كانت هذه الفئات عاجزة عن أن تحدّد ذاتها إلاّ من خلال ارتباطها بمحجّة الخطاب، لا بمحجّة الواقع<sup>(٢)</sup>، والشخصيات بناءً على كونها وحدات في المستوى العملي، لا تمجد معناها (أو معقوليتها) إلا إذا دمجناها في المستوى الثالث للوصف، الذي ندعوه هنا، المستوى الإنشائي (بالتعارض مع الوظائف والأعمال).

#### IV - الإنشاء

##### ١ - التواصل الإنشائي: وكما نتوجد داخل السرد ذاته، وظيفه

- (١) تحليل دورة جيمس بوند، الذي أجراه أو، إيكو، في مجلة «تواصلات»، العدد ٨، يُحيل إلى اللعب أكثر من الكلام.
- (٢) انظر تحليلات الشخص التي أوردتها بنثينست في كتابه «مسائل في الألسنية العامة».



للتبادل كبرى (متوزعة بين الواجب والمتنفع) كذلك يكون السرد تماثلياً، رهنأ بتواصل آخر، باعتباره شيئاً: من جهة تمة واهب للسرد، ومتنفع من السرد من جهة أخرى. والكل يعلم أنَّ الضميرين «أنا» و«أنت» في لغة التواصل الألسنية، هما مفترضان الأول نسبة إلى الآخر؛ وعلى المتوال ذاته، لا سرّة دون منشئ ودون مستمع (أو قارئ). ويمكن لهذا الأمر أن يكون عادياً حتى الإبتدال، في حين أنه يستغل بصورة سيئة.

ولا شكَّ أن دور المرسل أشيع تفسيراً (يدرس الباحث «مؤلف» رواية، دون أن يتساءل إذا كان هو «المنشئ» حقاً)، ولكن حين نتجاوز الأمر إلى القارئ، نغني النظرية الأدبية أكثر حشمة: والواقع أن المسألة لا تكمن في أن يستبطن الباحث مبررات المنشئ، لا المقاعيل التي يحدثها الإنشاء على القارئ، بل يقتضي الأمر وصف نظام الرموز الذي عبره دَلَّ على المنشئ والقارئ على امتداد السرد ذاته. أما علامات المنشئ فتبدو للوهلة الأولى، أكثر وضوحاً للعيان وأكثر عدداً من العلامات الدالة على القارئ (فالسرد يقول غالباً «أنا» أكثر من قوله «أنت»؛ والحقيقة أن علامات القارئ هي أكثر ارتداداً من الأولى.

وهكذا، كلّما كفَّ المنشئ عن «التمثيل»، وعن إيراد الوقائع التي يعرفها هو جيداً بينما يجهلها القارئ، أحدث ذلك علامة للقراءة، عبر الإنعدام الدالّ، إذ لن يكون معنى في أن يهب المنشئ نفسه

معلومة ما : « كان لِيُوسَيفَ هذه اللعبة »<sup>(١)</sup>، يخرنا الراوي عبر صيغة التكلم: وهذه علامة على القارئ، قريبة مما يدعوه جاكوبسون « الوظيفة الغيبوبة » للتواصل. على أن من هنات التصنيف، أن يحمل الباحث جانباً علاماتِ التلقي (زعم أهميتها)، ليقول كلمة واحدة عن علامات الإنشاء<sup>(٢)</sup>.

من هو واهب السرد ؟ يبدو أن ثلاثة مفاهيم ادّعت الإجابة عن هذا السؤال؛ ويعتبر المفهوم الأول أن السرد بته شخص (عمل المعنى النفساني لكلمة الشخص)؛ ولهذا الشخص إسم، إنه المؤلف، به يُصارُ إلى تبادل دوغما توقّف بين « الشخصية » وبين الفن الذي يجوزُه فردٌ متاه كلياً، يستلّ الريشة مرحلياً ليكتب تأريخاً: ليس السرد إذن (الرواية بالأخص) إلّا التعبير عن « الأنا » الخارج على نطاقه. إنّ المفهوم الثاني يصنع من المنشئ، نوعاً من الضمير الكلي، اللاشخصي ظاهرياً، يثبت التأريخ من وجهة عليا، هي وجهة الله<sup>(٣)</sup>: والمنشئ على

(١) « ضربة مضاعفة في بانكوك، إن الجملة، في الفرنسية تعمل كأنها « رفة عين » بالنسبة للقارئ، كأنما يستدير المرء حول نفسه. وعلى العكس من ذلك، فإن البيان « هكذا، ليوكان يخرج لثوّه » هو علامة على المنشئ، إذ أن هذا القول يندرج في تحليل منطقي يقوم به « شخص ».

(٢) نودوروف - مذكور آنفاً، يعالج إلى ذلك صورة المنشئ، وصورة القارئ.

(٣) « متى يمكن الباحث أن يكتب من وجهة نظر مزحة عليا، أي كما لو أن الله ينظرهم من علّ؟ » (فولبير، توطئة لحياة كاتب، لوسوي، ١٩٦٥).

حد سواء داخلياً ازاء شخصياته (لأنه يدرك تماماً كل ما يحدث لها ويُمُّ بها) وخارجي (كونه لا يتأهى البتة مع شخص أو مع آخر). والمفهوم الثالث والأكثر حداثة (هزري جيمس، سارتر) ينص على أن المنشئ يجب أن يقصر سرده على ما يمكن للشخصيات أن تلاحظه أو تعرفه: يحدث كل شيء كما لو كانت كل شخصية بدورها مُرسلة للسرد. غير أن المفاهيم الثلاثة الأتفة مزعجة بمقدار ما ترى كلها، في المنشئ والشخصيات، أشخاصاً حقيقيين، «أحياء» (والكل يعلم القدرة السرمدية التي لهذه الأسطورة الأدبية) كما لو أن السرد يتحدّد بدئياً، بناءً على مستواه المرجعي (تلك مفاهيم متساوية في «واقعيّتها»).

بيد أن المنشئ والشخصيات، أقله من وجهة نظرنا، هي في الضرورة «كائنات من ورق»؛ ولا يسع واضع سرد أن يختلط بشيء مع منشئ، هذا السرد<sup>(١)</sup>؛ فعلاقات المنشئ ماثلة في السرد، وهي أشدّ تقبلاً بالتالي لتحليل رموزيّ ناجز؛ ولكن حتى يقرّ الرأي على أن يجوز المؤلف ذاته (الذي يعلن عن نفسه، ويحتجّ أو يتحجّ) «علامات» ينثر نتاجه خلالها، وجب أن يفترض الباحث وجود «علاقة علائمية» بين «الشخص» وبين كلامه، مما يجعل من المؤلف

---

(١) نمايز أكثر ضرورة، بالمقياس الذي يمكننا تاريخياً، من جهة من النصوص كانت دون مؤلف (سردات شفوية، حكايات شعبية، ملاحم منوعة بحكايتين ورواة إلخ).

ذاتاً بملئها ومن السرد التعبير الأدائي عن هذا الإمتلاء: وهذا ما يعجز التحليل البنائي أن يخلص إليه: « من يتكلم » ( في السرد ) ليس هو « من يكتب » ( في الحياة ) و « من يكتب » ليس « من هو كائن »<sup>(١)</sup>.

والواقع أنَّ السرد بالمعنى الحقيقي للكلمة (أو نظام رموز المنشيء)، كما اللغة، لا يعرف إلا نسقين من العلامات: شخصياً وغير شخصي، ولا يفيد هذان النسقان بالضرورة من ميزات السنية متعلقة بالشخص (أنا) وبغير الشخص (هو)؛ قد تكون سردات، على سبيل المثال، أو مقاطع كتبت بصيغة الغائب ولكن حجتها الحقيقية هي صيغة المتكلم.

ما السبيل إلى تقرير الأمر؟ يكفي أن نعاد كتابة السرد (أو المقطع) بتحويله من صيغة الـ (هو) إلى صيغة الـ (أنا): وطالما لا تؤدي هذه العملية إلى أي تشويه للخطاب بل تبدل الضمائر الإعرابية، ويتأكد حينئذ البقاء داخل نسق الشخص: إن مقدمة الأصابع الذهبية رغم أنها كتبت بصيغة الغائب، هي في الواقع كلام جيمس بوند؛ وحتى تتغير الحجة استحال إعادة الكتابة.

إنَّ الجملة التالية: « لمح رجلاً في الخمسين بمشية شابة بعد... » هي محض شخصية، على الرغم من وجود ضمير هو ( « أنا، جيمس بوند،

---

(١) ج - لا كان: « الذي اتكلم عليه، حين اتكلم هل هو ذاته الذي يتكلم؟ ».

لمحت الخ...». وعلى أن البيان الإنشائي التالي «يبدو أن طنين الجليد لدى ارتطامه بالزجاج، أعطى بوند انطباعاً مفاجئاً»، لا يمكن أن يكون شخصياً، بسبب وجود فعل «يبدو»، وهو الصيغة التقليدية للسرَد، حالماً تنشئ اللغة نسقاً زمنياً كاملاً، خاصاً بالسرَد، بهدف إلى أن يتجنب المتكلم صيغة الحاضر<sup>(١)</sup>: «لا شخص يتكلم في السرد، على حد تعبير «بنغينيس». في حين أن الحجّة الشخصية (تحت أشكال تنفاوت تخفياً) اجتاحت السرد شيئاً فشيئاً، كون الإنشاء أرجع إلى ظرفي المكان والزمان للتعبير (ذلك هو تحديد النسق الشخصي)؛ على ذلك فإن كثيراً من السردات، الأكثر شيوعاً، تنزاج في ما بينها بإيقاع بالغ السرعة، وغالباً ما يكون الشخصي وغير الشخصي في حدود الجملة ذاتها؛ هنا عبارة «الأصابع الذهبية»:

عناهُ  
الزرقاوان الرماذيتان  
شخصي  
غير شخصي  
حدّقتا بعيني دوبرون الذي لا يدرك أيّ امتلاء يتخذ  
شخصي  
إذ نضمّن هذا النظر الثابت مزيجاً من الخفر، والخبث  
والتحقير الذاتي  
غير شخصي  
إنّ امتزاج الأنساق يحسّ حتّى على أنه سهولة. ويمكن لهذه السهولة  
أن تصل إلى حدّ التزييف: لا تحتفظ أغاتا كريستي في روايتها البوليسية

(١) - بنغينيس، مذكور آنفاً.

(« الساعة الخامسة والدقيقة الخمس والعشرين ») بالسرّ إلّا حين نخدع شخص الإنشاء: يوصف الشخص من الداخل، في حين أنه القاتل<sup>(١)</sup>: يحدث كل شيء كما لو أن الشخص ذاته يحوز ضمير شاهد، مثلاً في الخطاب، وضمير قاتل، مثلاً في المرجع: إن المزلاج المفرط الفاصل بين نسقين، وحده الذي يسمح بالسرّ. ويفهم الباحث أنّشذ كيف يُصنع، في القطب الآخر من الأدب، من هامش النسق المنتقى شرطاً ضرورياً للتناج؛ دون أن يسعه مدح هذا النمط إلى النهاية.

على أن الهامش هذا - وهو موضوع بحث لبعض الكتاب المعاصرين - ليس بالضرورة نصّاً أمرياً جالياً؛ وما ندعوه الرواية النفسانية، تتسم عاذياً بمزيج النسقين، لأنها تمشد بالتتالي علامات غير - الشخص وعلامات الشخص؛ ولا يسع « علم النفس »، في الواقع - بشكل متناقض - أن يغتنى بنسق الشخص - المحض؛ إذ أن الباحث حين يعزو كلّ السرد إلى حجة الخطاب وحدها، أو إذا ما أثره على فتل العبارة فإن المحتوى ذاته للشخص يضمحي مهدّداً: فالشخص النفساني (دَو الطبيعة المرجعية) لا علاقة له البتّة بالشخص الألسني، الذي لم تحدّده إستعدادات أو نوايا أو سمات، ولكن موقعه (المرمّز) في الخطاب. وعلى هذا الشخص الشكليّ يتكلّم الباحثون اليوم؛ وهذا ما يعتبره البعض تحريضاً بالغ الأهمية (فلدى العامة انطباع أن لا أحد

(١) صيغة شخصية: « كان يبدو حتّى لبورناتشي أنّ شيئاً لم يظهر متفتّراً » الخ. وهذا النهج هو أكثر ابتذالاً في قصة « اغتيال روجيه أكرويد »، لأن القاتل بلهج صراحة بـ « أنا ».

يكتب « روايات » إذ يهدف التخریبُ هذا إلى تحويل السرد من النظام الإثنائي المحض (والذي يقيمه إلى الآن) إلى النظام التجلوي الذي يحسبه يصير معنى الكلمة هو الفعل ذاته الذي ينطق بها<sup>(١)</sup>. اليوم، أن يكتب المرء، لا يعني أن « يروي »، بل يعني أن يروي المرء ويستحضر كل المرجع (« ما يُقال ») لفعل العبارة هذا؛ لذا فإن جزءاً من الأدب المعاصر، ليس وصفيّاً، بل تحويّياً، ويسمى بناءً على ذلك، إلى استكمال حاضر (أو مضارع) في الكلام ولا أنقضى بحيث يتأهى الخطاب كلّهُ بالعمل الذي يحرّره، حين يُعزى اللُغو كـله - أو يُسحب - إلى المعجم<sup>(٢)</sup>.

**موقع السرد:** احتلت المستوى الإنشائي، علامات الإنشائية، وجناح الرموز العمالية التي تعيد دمج الوظائف والأعمال في التواصل الإنشائي، الموزّع بين واهب (هذا التواصل) والمتنفع به - بعض هذه العلامات كان موضع دراسة: في الآداب الشفهية، نتعرف بعض أنظمة رموز الإلقاء (الصيغ الوزنية، أو صيغ الأوزان، مناقبية مصطلحة في التقديم)، ونذكر أن « المؤلف » ليس من يبتدع

(١) حول التجلوي انتظرت - تودوروف، المذكور آنفاً - إن المثل التقليدي عن التجلوي هو البيان التالي: إني أعلن الحرب، الذي لا يلحظ شيئاً، ولا « يصف » شيئاً، ولكنه يستنفد معناه في لفظه ذاته على عكس البيان: الملك أعلن الحرب، الذي يبدو استنتاجياً، وصفيّاً.

(٢) حول التعارض القائم بين اللغو والمعجم. انتظر ج - جينيت المذكور آنفاً.

الحكايات الأجل، بل هو من يحسن ضبط نظام الرموز الذي يتولّى استخدامه وإشراك المستمعين به: ويكون المستوى الإنشائي، في هذه الآداب، بارزاً للغاية، وقواعده غاية في الإكراه بحيث يصعب على الباحث أن يرتأي «حكاية» تفتقد علامات للسرد مرمرة («كان يا ما كان... الخ»). في آدابنا المكتوبة، استدللنا «قال، في مرّة..» باكراً إلى «أشكال الخطاب» (وهي في الواقع علامات للإنشائية): تضيف لصيغ تدخل المؤلف، اختطه أفلاطون، واستعاده من بعده «ديوميد»<sup>(١)</sup> وترميز لبدائيات ونهايات السرد، تحديد لمختلف أساليب التمثيل (التكلم المباشر، التكلم غير المباشر، والتكلم الإسنادي)<sup>(٢)</sup>، ودراسة «وجهات النظر» الخ.. هذه العناصر كلها تندمج في إطار المستوى الإنشائي. وإلى ذلك نضيف الكتابة في مجموعها، إذ لا يكون دورها في «إبلاغ» السرد، بل في الإعلان عنه.

والواقع ان وحدات الكتابة من المستويات المتدنية تندمج بصورة جيدة بالسرد: إنّ الشكل الأمثل للسرد، كونه سرداً، يستشرف محتوياته وأشكاله الحكائية المحضة (وظائفاً وأعمالاً). وهذا يفرض أن يكون الرمز الحكائي المستوى الأخير الذي يمكن لتحليلنا ان يطاله،

(١) (لا تدخل من جانب النشء في الخطاب: المسرح مثلاً) (للشاعر وحده الكلام: أمثال، قصائد تعليمية)، (مزيج نوعين: الملحمة).

(٢) هـ - سورنسن، في مجموعة مقالات متفرقة لجانسن.



إلّا في حال خرج التحليل على الشيء، السرد، أي في حال انتهكت قاعدة المنولية التي تؤسس هذا التحليل. والحقيقة أنّ السرد لا يسهه ان يثقل معناه، إلّا من العالم الذي يستخدمه: وراء المستوى الإنشائي، يبدأ العالم، أي تبدأ أنظمة أخرى (اجتماعية، اقتصادية، إيديولوجية) لا تشكل عباراتها السردات فقط، بل عناصر لمادة أخرى أيضاً (أحداث تاريخية، أوضاع، قرارات، الخ..). في حين تنوقف الألسنية عند حدود الجملة، يتوقف تحليل السرد لدى الخطاب: يتوجب على الباحث حينئذ الإستعانة « بعلم رموزي » آخر. عرفت الألسنية هذا النوع من الحدود، والتي طرحتها - أو بالأحرى اكتشفتها - تحت عنوان « مواقف ».

يُحدّد « هوليداي » « الموقف » (بالنسبة للجملة) على أنه مجموع الوقائع الألسنية غير المتداخلة<sup>(١)</sup>، ببنا يعتبره « هريتو »، بمثابة « مجموع الوقائع التي يعرفها المتلقي لحظة إتمام الفعل السيمي (أو المعنوي) وبالإستقلال عنه في الآن ذاته<sup>(٢)</sup> ».

ويمكن القول على المتوال ذاته، أنّ كلّ سرد خاضع « لموقف سرد »، أي لمجموع أعراف يُستهلك السرد بحسبها. ففي المجتمعات المسماة « سلفيّة »، يكون موقف السرد أكثر ترميزاً<sup>(٣)</sup>، وحدة

(١) م، أ، ك، هاليداي، مذكور آنفاً.

(٢) برييتو: « مبادئ » في علم المعنى.

(٣) إن الحكاية، يذكّرنا ل. سيلاغ، يمكن أن نقال كلّ لحظة، وكل مكان ببنا لا يصح ذلك على السرد الأسطوري.

الأدب الطليعيّ يحلم بأعراف قراءة، هي مشهيدة لدى مالارميه، الذي أراد أن يُلقي الكتابُ على الملأ بحسب إجراء تركيبي محدّد، وأعراف طباعية لدى ميشال بوتور الذي يحاول أن يُرفق بالكتاب علامات الخاصة. غير أنّ مجتمعتنا، عملاً بالأمر الشائع، يُخفي ما أمكنه نظام رموز موقف السرد: إذ لا يحسب المجتمع طرائق الإنشاء التي تحاول أن تهيّد السرد اللاحق، متظاهراً بإعطائه (أي السرد) فرصة طبيعية تكون بمثابة الدافع، وإذا صحّ التعبير فإن هذه الطرائق تعيد إغلاق السرد بعد إفتتاحه: مثلاً، روايات مؤلّفة من رسائل، مخطوطات يدعي الباحث اكتشافها، مؤلف يلتقي المنشئ، أو أفلام تطلق تاريخها قبل المقدّمة. والنفور من أن يعلن المجتمع عن أنظمة رموزه، يشير الى كونه بورجوازيّاً ينطبع بهذه السمة ويبرز في آن معاً ثقافة الجاهل الناشئة عن هذا المجتمع: إذ يلزم هذا المجتمع المعنيّ وهذه الجاهل علامات لا تكون لها سمة العلامات. على أن ذلك ليس إلا ظاهرة بنيانية غارضة: أن يفتح القارئ رواية أو جريدة أو يضيء شاشة التلفزيون، هو حدث يبدو أليفاً للغاية ومتهاوناً الى أبعد حدّ، ولكن لا شيء يحول دون أن يُجِلّ هذا الحدث المتواضع فينا، ومرة واحدة، كلّ النظام الرمزي دوراً غامضاً نتيجة لهذا الأمر: لما كان مجاوراً لموقف السرد (ومحتوياً إياه أحياناً) يفتح على العالم وينتق السرد (أو يستهلك)، ولكنه (أي المستوى الإنشائي) حين يتوجّ المستويات السالفة يغلق السرد، ويشكله نهائياً معتبراً إياه كلاماً لغةً يتكهّن ويحلم في ذاته تقعيده اللغوي الخاص.

## ٧ - نظام السرد

يمكن للغة بكل ما تعنيه الكلمة أن تتخذ عبر نضافر إجراءات أساسيين: الإنباء، أو التجزئة، التي تنتج وحدات (وما يدعو به بنفيس، الشكل) ثم الإدماج، الذي يجمع هذه الوحدات في وحدات من درجة عليا (المعنى). وهذا الإجراء الثنائي، يجده الباحث في لغة السرد، وهذا الأخيرة تعرف بدورها إنبناء أو إدماجاً، أي شكلاً ومعنى.

١ - تحريف وانتشار: ينطبع شكل السرد، أساساً، بسلطتين إثنين: الأولى أن يمدد السرد علاماته على امتداد التاريخ، والأخرى أن تدخل انتشارات غير متوقعة في هذه التحريفات. وتظهر هاتان السلطتان كأنهما حريتان أو تفسيحان أسلوبيان، على أن قصد السرد، تحديداً أن يدمج هذه الإخترافات في لغته<sup>(١)</sup>.

إنَّ تحريف العلامات موجود في اللغة. درس الظاهرة العالم «بالي». وبما يختص باللغة الفرنسية والألمانية<sup>(٢)</sup>، ثمة تفارق تركيبي، حالما لا تكون العلامات (الخاصة برسالة) متجاورة، وحالما تضطرب الخطوط المنطقية (مثلاً أن يسبق المسند الفاعل). ثمة شكل

(١) فاليري: «تقرب الرواية شكلياً من الحلم: ويمكن للباحث أن يمدد الواحد والآخر باعتبار هذه الخاصية التي يمتلكها: إن كل مغارقاتها تنتمي إليها».

(٢) ش. بالي - ألسنية عامة وألسنية فرنسية - برن - الطبعة الرابعة ١٩٦٥.

من التفارق التركيبي جدير بالذكر يلحظه الباحث حين تفصل أجزاء العلامة ذاتها علامات أخرى، على امتداد سلسلة الرسالة (مثلاً، النفي «بلا البتة»، وفعل «سامح» في جملة: لا يساعني البتة). ولما كانت العلامة جزءاً، توزع مدلولها على دالات كثيرة، تباعد بين بعضها البعض، على أنها لا تفهم منفردة. عابثاً ذلك في ما يختص بالمستوى الوظيفي، وهذا ما يحدث تماماً في السرد: وحدات تنالية، وإن شكلت على مستوى هذه التنالية بالذات، يمكن أن تفصل بين بعضها البعض وحدات تأتي من تناليات أخرى: ذكرنا ذلك آنفاً بأن بنية المستوى الوظيفي متخفية<sup>(١)</sup>. وبناءً على آراء «بالي»، الذي يضع اللغات التأليفية، حيث يسود التفارق التركيبي (كاللغة الألمانية) بتعارض مع اللغات التحليلية التي تحترم الخطية المنطقية وأحادية الدلالة (كاللغة الفرنسية)، فإن السرد لغة تأليفية يؤسسها، جوهراً، غثو من الدمج والتغليب: بحيث إن كل نقطة من السرد تشع في اتجاهات عديدة على السواء: حين يطلب جيمس بوند كأس ويسكي بانتظار الطائرة، تكون لهذه الكأس، كونها قرينة، قيمة متعددة الدلالات. إنها عقدة رمزية تجمع في ذاتها مدلولات كثيرة (غنى، حدائث، بطالة)، ولكن طلب الويسكي هذا، بما أنه وحدة وظيفية،

(١) ك. ليفي - شتراوس (أنثروبولوجيا بنيوية): «علاقات تنشأ من الرزمة نفسها يمكن أن تظهر بفترات متباعدة، حين ينظر الباحث إليها من وجهة نظر تعاقبية». أ. ج. - ثورياس شدد على افتراق الوظائف (علم دلالة بنيوي).

يجب ان يتجاوز إبدالات عديدة عن كتب (إستهلاك الويسكي)  
انتظار، رحيل، الخ...) حتى تبلغ معناها النهائي: «إلتقطت، وحدة  
المعنى عبر السرد كله، على أن السرد ذاته لا «يُمسك» إلا عبر  
تحرّف وإشعاع وحدانه.

إنّ الانتشار المعتمّ يجب لغة السرد طابعها الخاص: ولغة السرد  
ظاهرة المنطق المحض، لأنها مؤسّسة على علاقة غالباً ما تكون  
بعيدة، وتحرك نوعاً من الثقة في المذكرة التفكيرية، وهي تستبدل  
دوماً النسخة البسيطة المحضة للأحداث المروية؛ وبجسب ما تقوله  
«الحياة»، من غير المتوقع في لقاء ما، ألا تسبق الجلوس دعوة إلى  
الحلول في المكان: وهذه الوحدات في سياق السرد، متجاورة من  
وجهة نظر تكتفية، ويمكن أن يفصلها تتابع من الإدماجات متممة  
الى دوائر وظيفية مختلفة تماماً: هكذا ينشأ نوع من «الزمن  
المنطقي»، الذي يُعتمّ بصلة ضئيلة مع الزمن الواقعي، في حين يكون  
السحق الظاهر للوحدات خاضعاً للمنطق الذي يوحّد بدوره نواة  
التاليات. وليس عنصر الاثارة أو التشويق إلا شكلاً متحزراً، أو  
إذا صحّ التعبير، متفاقماً للتحرّف: وفي حين يبقى هذا الترقب على  
تتالية مفتوحة (عبر إجراءات تفخيمية تشير الى التأخير وإعادة  
الإنطلاق)، ويدعم الناس مع القارئ (المستمع)، ويحتفظ بوظيفة  
إقامة اتصال، ومن جهة أخرى، يمنحه (القارئ) التهديد بوجود  
تتالية غير مكتملة، وجدول صر في مفتوح (كما لو ان لكل تتالية  
قطبين، إذا صحّ ظننا)، أي وجود اضطراب منطقي، على أن هذا

الإضطراب بالذات يستهلك بقلق ولذة (على الرغم من أنه يُرمم دائماً)؛ «الترقب» هو لعبة مع البنية، يهدف إلى المخاطرة بها وتمجيدها في آن، إذا صحَّ التعبير، وهذا ما يشكل حالة رعشة حقيقية المعقول؛ ولئن يمثِّل (الترقب) النظام (وليس التسلسل) في هشاشته، يستكمل فكرة اللغة ذاتها: فما يبدو أكثر إثارة للشفقة، هو أيضاً أكثر إعمالاً للفكر: و«الترقب» يأسِرُ من خلال «الروح» لا من خلال «قِشاشات مغلفة»<sup>(١)</sup>.

ما يمكن أن ينفصل، يمكن أن تُمَلَأ. ونظراً إلى أنَّ النواة الوظيفية ممتددة، فهي تمثِّل مسافات مزيدة يمكن أن تُمَلَأ بصورة شبه لانهائية، ويمكن أن تُمَلَأ فجوات عدد كبير من الوساطات، كلّها وسع نموذجية أن تتدخل، إذ يمكن لحرية الوساطة أن تنتظم بحسب محتوى الوظائف (بعض الوظائف يتعرّض للوساطة بصورة أحسن من البعض الآخر: الانتظار مثلاً)<sup>(٢)</sup> وبحسب مادة السرد (للكتابية إمكانيات في فك الإدغام - للوساطة إذن - أكبر من إمكانيات

(١) ج - پ فاي، حول مسألة «بافوميت» لكلوستوفسكي: «نادراً ما يكشف التخيل (أو السرد) بمثل هذا الوضوح ما هو عليه بالضرورة: اختبار «الفكر» «بالحياة».

(٢) الانتظار ليس له، منطقياً، إلا نواتان: الأولى انتظار هادئ، والأخرى انتظار متحقق أو مخيب؛ غير أن النواة الأولى يمكن أن تكون محيطة بصورة كبيرة، وأحياناً بشكل لامتناهٍ (بانظار غودو): يضاف إلى ذلك لعب، يكون هذه المرة أقصى الأمور، وهو البنية.

الفيلم: يمكن قطع حركة مؤداة شفوياً بسهولة أكبر مما لو كانت الحركة مصوّرة<sup>(١)</sup>. مما يدفع الى القول أن للقدرة الواسطية في السرد لازمة هي قدرتها الإضهارية.

إن وظيفة (تناول غذاً مغذياً) يمكن أن يختصر كلّ الوساطات المحتملة التي يخفيها (تفصيلُ الغذاء)<sup>(٢)</sup>، ويكون ممكناً من جهة أخرى، أن تختصر تنالية الى نواتها، وهرمية تناليات إلى أجزائها العليا، دون أن يُشوّه معنى التاريخ: إن سرداً يمكن له ان يتأهى، حتى لو اختصرنا ركنه الجمعيّ الى فواعله والى وظائفه الكبرى ابدأً مثلما تنشأ عن التصعيد التدريجي للوحدات الوظيفية<sup>(٣)</sup>. ويعنى آخر يُطرح السرد على أنه مختصر (ما كان الباحثون يدعونه البرهان). ويبدو للوهلة الأولى أن كلّ خطاب هو على الشاكلة نفسها، غير أن لكل خطاب نموذج اختصار، ولما كانت القصيدة الغنائية، مثلاً. الإستعارة الأوسع مدىّاً لمدلول واحد<sup>(٤)</sup>، وأن يختصرها الباحث يعني

---

(١) فاليري: «إنّ هروست يجزّئ» - وبينما الإحساس بإمكانية التجزئ بشكل لانهايي - لكن هذا ما اعتاد الكتاب الآخرون على تجاوزه.

(٢) هنا أيضاً، تقصيمات بحسب المادة: للأدب هذه القدرة المجازية التي لا مثيل لها. بحيث لا تملكها السينما ذاتها.

(٣) هذا الاختصار لا يتطابق بالضرورة مع تبويب الكتاب إلى فصول؛ بل يبدو على العكس، إنّ للفصول هذه دوراً في إقامة الإنتقاعات، أي الوقفات المشوّكة (تقنيّة الوريقة).

(٤) ن - رؤيت، مذكور آنفاً، يمكن للمائد أن يفهم القصيدة كونها نتاج =

أن يهبط هذا المدلول، وهذه العملية لفرط ما هي سهلة فعالة تغيب هوية القصيدة مؤقتاً (إختصارات القصائد الغنائية تختصر بالمدلولين حب وموت) من هنا تنشأ القناعة باستحالة اختصار قصيدة. وبالمقابل، مختصر السرد (إذا قاده الباحث بناءً على مقاييس بنيانية) يحتفظ بفرديّة الرسالة. وبمعنى آخر فالسرد «قابل للترجمة»، دوّما ضرر أساسي: فما ليس قابلاً للترجمة لا يتحدّد إلا على المستوى الأخير، أي المستوى الإنشائي: دالات الإنشائية مثلاً، يمكن أن تمرّ بصعوبة من سياق الرواية إلى الغيل، الذي لا يعرف المعالجة الشخصية إلا نادراً<sup>(١)</sup>، بيد أن الطبقة الأخيرة من المستوى الإنشائي، نعني بها الكتابة، لا يمكن أن تمتدّ من لغة إلى أخرى (أو تمرّ ببالغ العسر). إنّ قابلية الترجمة التي يملكها السرد تنشأ عن بنية لغته، ويمكن الباحث بالتالي، ولكن عبر طريق معاكسة، أن يجد هذه البنية لدى تمييزه وتصنيفه عناصر السرد القابلة للترجمة وغير القابلة للترجمة. إن وجود تحليلات سيميائية (أو رموزية أو علوم إشارات) متباينة

---

= سلسلة من التحويلات المطبقة على العبارة «أحبك». وكان يشوي رُويت الإشارة، هنا، إلى تحليل الهذيان الذهاني الذي أعطاه فرويد في ما يتعلق بالرئيس شريير (خسة تحليلات نفسية).

(١) مرة أخرى لا علاقة بين الشخص والقواعد المنشئة وبين «الشخصية» (أو الذاتية) التي يصنعها المخرج في سياق تمثله. قصة معيّنة: إن الكاميرا أنا (المناهية باستمرار مع عين شخصية) هي حدث استثنائي في تاريخ السينما.



ومتنافسة (أدب، سينما، إذاعة، فنون ضاحكة) قد يهْد كثيرًا طريق هذا التحليل.

٢ - محاكاة ومعنى: في لغة السرد، الإجراء الثاني الأهم، هو الإدماج: ما تَمَّ وصلُّه بأيّ مستوى (تتالية مثلاً) يوصل غالباً بمستوى أعلى (تتالية ذات درجة هرمية عالية، أو مدلولٌ جمعيٌّ لتناثر القرائن، أو عمل فئّة من الشخصيات)؛ ويمكن أن يُقارن التعقيد الذي يعتري السرد بتعقيد خطة عضوية، قادرة على إدماج الاستدارات إلى الخلف، والقفزات إلى الأمام: أو الأصح: إنه الإدماج تحت أشكاله المتنوعة الذي يسمح بتعويض التعقيد، غير المضبوط ظاهرياً، الذي يعتري وحدات مستوى من المستويات: إلى ذلك يسمح التعقيد بتوجيه فهم القارئ للعناصر المتقطعة، المتجاورة والمتجانسة في آن (كما هي معطاة من خلال الركن، الذي لا يعرف إلّا بعداً واحداً: التابع)، وإذا تمثّلنا بفرياس وأسمينا «النظير» لتعني به وحدة الدلالة (التي تطبع علامة وسياقها)، أمكننا القول، إن الإدماج عامل نظيريٌّ؛ فكل مستوى (ادماجي) يهب نظيره إلى الوحدات من المستوى الأدبي ويحول دون «تمايل» المعنى. غير أن هذا لا يمنع حدوث التمايل هذا - في حال لم نرقّب تصاعد المستويات.

الإدماج الإنشائي لا يتملّ بشكل منتظم وهادئ، كما لو أنه نتاج هندسة جيلة لعدد لا متناهٍ من العناصر البسيطة، تقوده إلى بعض الكثافات المعقدة، وغالباً ما تكون للوحدة ذاتها علاقتان

متبادلتان، الأولى على مستوى (وظيفة تنالية) والأخرى على مستوى آخر (قربة ترجع القارىء إلى فاعل). يتبدل السرد إذن، على أنه تنابع لعناصر بسيطة وعناصر مباشرة، متراكبة بصورة كبيرة. إنَّ «التفارق النحوي» يوجه قراءة «أفتة»، ولكن «الإدماج» يضيف إليها قراءة «عامودية». ثمة نوع من «العرج» البنائي، شبيه بلعبة محتملات لا تكفّ. على أن تساقط هذه المحتملات المتنوعة تهب السرد طاقته و «حيويته»، يُنظر إلى كل وحدة من خلال موازنتها وعمقها، وهكذا «يمشي» السرد:

من خلال تنافس هذين الطريقتين، تتشعب البنية، تنكاسر، تكتشف ذاتها، وتنضبط: حينئذ لا ينفك المستوى أن يكون منتظماً. ثمة حرية للسرد حقاً (كما لكل متكلم حرية، إزاء لغته)، غير أن هذه الحرية «محدودة» إذا أخذت على عواهنها: بين نظام الرموز الأقوى الذي تحوزه اللغة، وبين نظام الرموز الأقوى الذي يملكه السرد، تقوم هوة إذا صحَّ التعبير: الجملة. وإذا حاول الباحث الإحاطة بجماع سرد مكتوب، يلاحظ أنه انطلق من الأكثر ترميزاً (المستوى الفونيمي)، وتمدّد تدريجياً حتى الجملة، وهي النقطة القصوى لمجال الحرية التركيبية، ثم يحاول تراسسه انطلاقاً من المجموعات الجمليّة الصغيرة (تتاليات - صفري)، الأكثر حرّية، وصولاً إلى الأعمال الكبرى التي تشكل نظام رموز قوياً ومقيّداً: إنَّ إبداعية السرد (أقله تحت مظهره الأسطوري «للحياة») تقع حينئذٍ «بين نظامي رموز» نظام الألسنية ونظام الألسنية - الناقلة.

ولذا أمكن القول بصورة مفارقة، إنَّ الفنَّ (بالمعنى الرومنطقي للكلمة) هو بمثابة بيانات من التفاصيل، في حين أن «التخيّل» هو ضبط لنظام الرموز: «باختصار، يقول هو، نرى أن الإنسان المبدع ملؤه التخيّل أبداً، وأنَّ الإنسان الواسع الخيال حقاً ليس إلاَّ محللاً<sup>(١)</sup>».

من هنا يجب إعادة الكلام على «واقعية» السرد. حالما التقط «بوند» مكالمته هاتفية من مكتبه، لا أطرّق مفكراً، على حدّ قول المؤلف: «المواصلات مع هونغ - كونغ سيّئة للغاية، ومن الصعب الحصول عليها». إنما لا «تفكير» بوند ولا نوعية الخطوط الهاتفية هي المعلومة الحقيقية، هذه المقاربة ربّما صنعت هذا «الخي»، غير أن المعلومة الحقّة، تلك التي ستظهر لاحقاً هي موضوعة المكالمات الهاتفية التي تمّت في إطار مكاني يُدعى هونغ - كونغ.

هكذا يبقى التقليد متجاوزاً<sup>(٢)</sup> في كل سرد، فلا تكمن وظيفة السرد في أن «تمثّل»، بل أن تشكل مشهداً يظل إزاءنا لغزياً، دون أن يكون من طبيعة محاكائية، إنَّ «واقع» تنال ليس في التتابع «الطبيعي» للأعمال التي تتكوّن منها، بل في المنطق الذي يفرض ذاته على امتداد التنال، غلطاً به، ومكتفياً بنتاج هذا الوجود، ويمكن

(١) الإغتيال الثنائي في شارع مورغ، ترجمة بودلير.

(٢) ج - جينيت - تة الحق في اختزال التعبيرات المحاكائية إلى قطع من حوار صيغت بشكل تقارير؛ كون الحوار يخفي دائماً وظيفة قابلة للتعلّل وغير محاكية.

القول بمعنى آخر، ان أصل تنالية ليس ملاحظة الواقع، بل الضرورة القصوى في أن ينوّع الإنسان ويتجاوز «الشكل» الأول الذي أعطيه، أي التكرار: التنالية الواحدة هي، جوهرياً، كلّ لا يتكرّر في داخله أي شيء، وللمنطق هنا قيمة معتقة - ومعه كل السرد، يحدث أن يُعيد الناس دائماً إسقاط ما عرفوه، وما عاشوه في السرد، أقله في شكل انتصر بالتكرار وأسس بالتالي نموذجاً لصيرورة ما.

السرد لا يُرى، ولا يقلّد، والإنفعال الذي يشعلنا لدى قراءة رواية، ليس انفعالاً تشيره «رؤيا» (والواقع أننا لا «نرى» شيئاً) بل انفعال المعنى، أي نظام أعلى للعلاقة (علاقة القراءة بالانفعال) الذي يملك بدوره انفعالاته، آماله، تهديداته وانتصاراته: فما يحدث في السرد، ليس من الوجهة المرجعية «شيئاً»<sup>(١)</sup>، بالمعنى الحر في للكلمة. إنّ «ما يحدث»، هو الكلام وحده، مغامرة الكلام، التي لا ينفك القراء والمحلّون يهلّون لمجيئه. وعلى الرغم من جهل الباحثين الشيء الكثير عن أصل السرد كما عن أصل الكلام، يمكن ان نفترض مقدّماً أنّ السرد معاصر للحوار الأحادي، وهذا الأخير ابتداءً يبدو سابقاً للحوار الثنائي. ودون أن نؤوّل الفرضية النسالية قسراً، فإن ما له دلالة أن «يبدع» الإنسان الصغير (يعمر الثلاث سنوات) الجملة والسرد وعقدة أوديب في الآن ذاته.

(١) مالأرميه (كزبوتة في المسرح، بلياد)، «العمل المسرحي يُظهر تتابع مظاهر الحدث الخارجية دون أن تحتفظ لحظة بالواقع، ودون أن يحدث لي نهاية الأمر شيء».

## زحني بيلما

- ١ - حوار الحضارات .
- ٢ - الميتولوجيا اليونانية .
- ٣ - مبادئ في العلاقات العامة .
- ٤ - الخلدونية .
- ٥ - سوسولوجيا الأدب
- ٦ - الأسواق الزراعية .
- ٧ - الجمالية القوضوية
- ٨ - تاريخ الفنون العسكرية
- ٩ - الفكر الفرنسي المعاصر
- ١٠ - الأدب المقارن
- ١١ - الإسلام
- ١٢ - برغسون
- ١٣ - سيكولوجيا الفن
- ١٤ - تأملات ميتافيزيقية
- ١٥ - في الدكتاتورية
- ١٦ - العقد النفسية .
- ١٧ - دستوفسكي .
- ١٨ - نظرية العفو .
- ١٩ - الإنسان ذلك المعلوم .
- ٢٠ - سوسولوجيا الفن .
- ٢١ - السيمياء .
- ٢٢ - التخلف المدرسي .
- ٢٣ - علم الأديان الفكر الإسلامي .
- ٢٤ - مدخل إلى علم السياسة .
- ٢٥ - نقد المجتمع المعاصر .
- ٢٦ - روسو .
- ٢٧ - الأدب الرمزي .
- ٢٨ - طريقة الرواثر في التربية .
- ٢٩ - مصير لبنان في مشاريع .
- ٣٠ - من ديكرات إلى سارتر .
- ٣١ - الإنطباعية .
- ٣٢ - تاريخ قرطاج .
- ٣٣ - باسكال .

- ٣٤ - المؤسسات العامة .  
٣٥ - المسألة الفلسفية .  
٣٦ - تاريخ السوسيولوجيا .  
٣٧ - القدالية .  
٣٨ - أمراض الذاكرة .  
٣٩ - المذاهب الأخلاقية الكبرى  
٤٠ - نقد الأيديولوجيات الكبرى .  
٤١ - الفلسفات الكبرى .  
٤٢ - العواطف والحياة الأخلاقية .  
٤٣ - المكتبات العامة .  
٤٤ - منظمة الأمم المتحدة .  
٤٥ - الدستور واليمين الدستورية .  
٤٦ - هذه هي الحرب .  
٤٧ - الممارسة الأيديولوجية .  
٤٨ - المواطن والدولة .  
٤٩ - فلسفة العمل .  
٥٠ - مونتاني .  
٥١ - علم الجمال .  
٥٢ - تدريب الموظف .
- ٥٣ - فلسفة التربية .  
٥٤ - السوق النقدية .  
٥٥ - الإنسان المتمرد .  
٥٦ - تيار دو شاردان .  
٥٧ - التربية الحديثة .  
٥٨ - كيركيغارد .  
٥٩ - تقنية المسرح .  
٦٠ - المذاهب الأدبية الكبرى .  
٦١ - النقد الجمالي .  
٦٢ - الحضارات الإفريقية .  
٦٣ - ديكرت والعقلانية .  
٦٤ - العلاقات الثقافية الدولية  
٦٥ - الميبيلوغرافيا .  
٦٦ - علم السياسة .  
٦٧ - الاعلاماء .  
٦٨ - سوسيولوجيا السياسة .  
٦٩ - الأدب الطبيعي .  
٧٠ - الجمالية عبر العصور .  
٧١ - فن تخطيط المدن .  
٧٢ - علم النفس التجريبي .

- ٧٣ - أصول التوثيق .
- ٧٤ - دينامية الجماعات .
- ٧٥ - تاريخ العرقية .
- ٧٦ - قيمة التاريخ .
- ٧٧ - سوسيولوجيا الصناعة .
- ٧٨ - الماركسية بعد ماركس .
- ٧٩ - معرفة الذات .
- ٨٠ - تاريخ الطيران .
- ٨١ - التعليم المبرمج .
- ٨٢ - السلطة السياسية .
- ٨٣ - سوسيولوجيا الحقوق .
- ٨٤ - الخطوط... لفلسفة ملموسة .
- ٨٥ - مدخل إلى التربية .
- ٨٦ - معرفة الغير .
- ٨٧ - سمعة .
- ٨٨ - عظمة الفلسفة .
- ٨٩ - الإنسان الأول .
- ٩٠ - اللحظة العدمية الماثية .
- ٩١ - الجمالية الماركسية .
- ٩٢ - تاريخ بابل .
- ٩٣ - الفلسفة والتقنيات .
- ٩٤ - جغرافية العالم الصناعية .
- ٩٥ - فلاسفة إنسانيون .
- ٩٦ - الحرب الأهلية .
- ٩٧ - أصل المرحدين الدروز .
- ٩٨ - من الرئي إلى الإيمان .
- ٩٩ - التسويق .
- ١٠٠ - دفاعاً عن الأدب .
- ١٠١ - الذين يحضرون غيابهم .
- ١٠٢ - الجماعات الضاغطة .
- ١٠٣ - الأسطورة .
- ١٠٤ - القوى العاملة في الامارات .
- ١٠٥ - الإحصاء .
- ١٠٦ - الوظيفة العامة .
- ١٠٧ - الكلام .
- ١٠٨ - النظام السياسي والإداري في بريطانيا .
- ١٠٩ - الثقافة الفردية وثقافة الجمهور .
- ١١٠ - توظيف الأموال .

- ١٢١ - الأدب الألماني.
- ١٢٢ - المحاسبة التحليلية.
- ١٢٣ - النظام السياسي والإداري في فرنسا.
- ١١٤ - الأمومة والبيولوجيا.
- ١١٥ - الحريات العامة.
- ١١٦ - قانون الفضاء.
- ١١٧ - تلوث المياه.
- ١١٨ - النقد الأدبي.
- ١١٩ - النظام السياسي... في الاتحاد السوفياتي.
- ١٢٠ - التلوث الجوي.
- ١٢١ - النسيبة.
- ١٢٢ - السورالية.
- ١٢٣ - حلول فلسفية.
- ١٢٤ - التلفزيون الملون.
- ١٢٥ - مدخل إلى الاقتصاد.
- ١٢٦ - الأخلاق والحياة الاقتصادية.
- ١٢٧ - مناهج علم الاجتماع.
- ١٢٨ - استطلاع الرأي العام.
- ١٢٩ - وحدة الوجود العقلية.
- ١٣٠ - الأدب الإيطالي.
- ١٣١ - المذاهب الاقتصادية.
- ١٣٢ - الفن التكميلي.
- ١٣٣ - التربية الجنسية عند الولد.
- ١٣٤ - فلسفة القانون.
- ١٣٥ - الطفولة الجانحة.
- ١٣٦ - الرواية البوليسية.
- ١٣٧ - التحليل البنيوي للحكاية.
- ١٣٨ - تاريخ الجزائر المعاصر.
- ١٣٩ - الكوميديا.
- ١٤٠ - تاريخ علم الآثار.
- ١٤١ - السيكلوجيا الصناعية.
- ١٤٢ - الدولة.
- ١٤٣ - البحث العلمي.
- ١٤٤ - المجتمع الصناعي.
- ١٤٥ - التوجيه التربوي.



- ١٤٦ - الجوع. ١٦٥ - مناهج التربية.
- ١٤٧ - الموسيقى بين الخليج واليمن. ١٦٦ - آداب الهند.
- ١٤٨ - القانون الدولي. ١٦٧ - الوحدة والديمقراطية في
- ١٤٩ - الدراما والدرامية. الوطن العربي.
- ١٥٠ - صراع الطبقات. ١٦٨ - التقمص.
- ١٥١ - الإمبريالية. ١٦٩ - حقوق الطفل.
- ١٥٢ - التشبيه والاستعارة. ١٧٠ - آينشتاين.
- ١٥٣ - علم الدلالة. ١٧١ - السلدود.
- ١٥٤ - النبوية. ١٧٢ - تقنية الصحافة.
- ١٥٥ - الاتجاهات الأدبية الحديثة. ١٧٣ - الإنسان.
- ١٥٦ - المغرب في ظل يديه. ١٧٤ - الأدب الصيفي.
- ١٥٧ - معايير الفكر العلمي. ١٧٥ - تقريب الفلسفة.
- ١٥٨ - تاريخ الحساب. ١٧٦ - اللامركزية السياسية
- ١٥٩ - الياس أبو شبكة. والإدارية في العالم.
- ١٦٠ - آراء في السعادة. ١٧٦ - الفكر العربي.
- ١٦١ - تقنية السينما. ١٧٨ - طبيعة الميتافيزيقا.
- ١٦٢ - العقل والنفس والروح. ١٧٩ - الحفنة المدنية في العالم.
- ١٦٣ - علم النفس الاجتماعي. ١٨٠ - التربية المستقبلية.
- ١٦٤ - الطاقة. ١٨١ - تاريخ الحضارة الأوروبية

- ١٨٢ - حقوق الإنسان الشخصية والسياسية .
- ١٨٣ - المحاسبة .
- ١٨٤ - سيكولوجيا الذكاء .
- ١٨٥ - الاقتصاد في المغرب العربي .
- ١٨٦ - فولتير .
- ١٨٧ - التاريخ الدبلوماسي .
- ١٨٨ - الطبقات الاجتماعية .
- ١٨٩ - من الكندي إلى ابن رشد .
- ١٩٠ - الاستثمار الدولي .
- ١٩١ - مدخل إلى السوسيولوجيا .
- ١٩٢ - الحركة النقابية في العالم .
- ١٩٣ - المحاسبة في النظرية والتطبيق .
- ١٩٤ - الأدب اليوناني .
- ١٩٥ - تاريخ علم النفس .
- ١٩٦ - الفوضوية .
- ١٩٧ - المورفولوجيا الاجتماعية
- ١٩٨ - الآليات الزراعية الحديثة .
- ١٩٩ - التسويق السياسي .
- ٢٠٠ - الفلسفة الشريفة .
- ٢٠١ - الاسترخاء .
- ٢٠٢ - بحوث في الرواية الجديدة
- ٢٠٣ - المواقف الأخلاقية .
- ٢٠٤ - مع الفلسفة اليونانية .
- ٢٠٥ - أضواء عربية على أوروبا في القرون الوسطى .
- ٢٠٦ - الجريمة .
- ٢٠٧ - الأسواق المالية في العالم .
- ٢٠٨ - المرافعة .
- ٢٠٩ - الكندي .
- ٢١٠ - الصحة العقلية .
- ٢١١ - ميزان المدفوعات .
- ٢١٢ - الوسائل السمعية والبصرية .

# تاريخ الحضارات العام

موسوعة في سبعة مجلدات بإشراف موريس كرونيه

## الشرق واليونان القديمة

أنتوني أمبراج  
أنتوني أمبراج  
جولين أوبوايه  
أنتوني أمبراج

٢

## روما وأمبراطوريتها

أنتوني أمبراج  
أنتوني أمبراج  
جولين أوبوايه  
أنتوني أمبراج

٣

## القرون الوسطى

إدوار بيري  
أنتوني أمبراج

٤

## القرنان السادس عشر والسابع عشر

روال مونسيه  
أنتوني أمبراج

٥

## القرن الثامن عشر

روال مونسيه و أنتوني أمبراج  
أنتوني أمبراج

٦

## القرن التاسع عشر

روبير شوب  
أنتوني أمبراج

٧

## النهضة المعاصرة

موريس كرونيه  
ماتيلد المير



Roland Barthes

*Introduction à l'analyse  
structurale des récits*

Traduction arabe  
de

**Antoine ABOU ZEID**

**EDITIONS OUEIDAT**

**Beyrouth - Paris** (YTHÉC)

## زنجبيل علما

- ١ - حوار الحضارات .
- ٢ - الميتولوجيا اليونانية .
- ٣ - مبادئ في العلاقات العامة .
- ٤ - الخلدونية .
- ٥ - سوسيولوجيا الأدب
- ٦ - الأسواق الزراعية .
- ٧ - الجمالية الفوضوية
- ٨ - تاريخ الفنون العسكرية
- ٩ - الفكر الفرنسي المعاصر
- ١٠ - الأدب المقارن
- ١١ - الإسلام
- ١٢ - يرغسون
- ١٣ - سيكولوجيا الفن
- ١٤ - ناملات ميتافيزيقية
- ١٥ - في الدكتاتورية
- ١٦ - العقد النفسية .
- ١٧ - دستوفسكي .
- ١٨ - نظرية العفو .
- ١٩ - الإنسان ذلك المعلوم .
- ٢٠ - سوسيولوجيا الفن .
- ٢١ - السيمياء .
- ٢٢ - التخلف المدرسي .
- ٢٣ - علم الأديان الفكر الإسلامي .
- ٢٤ - مدخل إلى علم السياسة .
- ٢٥ - نقد المجتمع المعاصر .
- ٢٦ - روسو .
- ٢٧ - الأدب الرمزي .
- ٢٨ - طريقة الروايات في التربية .
- ٢٩ - مصير لبنان في
- ٣٠ - من ديكارت إلى
- ٣١ - الإنطباعية .
- ٣٢ - تاريخ قرطاج .
- ٣٣ - باسكال .

Bibliotheca Alexandrina



0351240

